شعر مدرسة الإحياء

(رؤية نقدية)

الدكتور
شعبان عبد الحكيم محمد

دار العلم والإيمان
للنشر والتوزيع

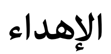
811.009
م . ش

محمد ، شعبان عبد الحكيم.
شعر مدرسة الإحياء / شعبان عبد الحكيم محمد .– ط1.– دسوق:
دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
316 ص ؛ 17.5 × 24.5سم .
تدمك : 8 - 585 – 308 – 977 – 978
1. الشعر العربي– تاريخ ونقد .
أ – العنوان.

رقم الإيداع : 16968 .

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع
دسوق – شارع الشركات– ميدان المحطة – بجوار البنك الأهلي المركز
هاتـــف– فاكس : 0020472550341
محمول : 0020201285932553-0020201277554725
E-mail: *elelm_aleman@yahoo.com*
elelm_aleman2016@hotmail.com

2018



إلى الصديقين العزيزين

أحمد عبد الرازق

والعمدة حمادة شعبان

الــمقـــدمة

تدور هذه الدراسة حول رؤية نقدية لمدرسة الإحياءالشعرية التى هدفت إلى النهوض بالشعر وبعثه من ركوده في العصرين المملوكى والعثمانى ، حيث الصنعة المتكلفة، والتلاعب بالمحسنات الفارغة ، والمعانى السقيمة ، وهذا البعث للشعر استهدف النهوض بالشعر إلى مستوى يتجاوز هذه المرحلة ، إلى مرحلة الازدهار الشعرى في تراثنا العربى فترة التألق والنضج ، ويعد البارودى رائدا لهذه المدرسة ، وقد سار على نهجه كثير من الشعراء ، لايمكن عدّهم ، ولكن نذكر أبرزهم (شوقى ، وحافظ، والجارم ،وإسماعيل صبرى، والرصافي، والزهاوى، والجواهرى، وأحمد الشارف، وأحمد رفيق المهدوى، و محمد أحمد المحجوب ...إلخ) ولما كان التيار الأدبى لاينتهى في فترة معينة، ولكنه ينحسر في فترات بعينها، وهذا ما نلاحظه على هذا الاتجاه ، فما زلنا نطالع شعراء أكفاء يسيرون ويبدعون على هذا النهج الشعرى، مع تجاور تيارات شعرية أخرى أبرزها مدرسة الشعر الحر ، أو مدرسة شعر التفعيلة ، وقصيدة النثر ، لذا كانت رؤيتى الاهتمام بالملامح الفنية العامة لهذا الاتجاه ، والاقتصار على كوكبة من شعرائه المميزين ، الذين يجسدون هذه الملامح في أشعارهم، خاصة البارودى، وشوقى، وحافظ، وإسماعيل صبرى، وعلى الجارم، وأحمد نسيم، وأحمد الكاشف، وأحمد محرم، ومحمد عبد المطلب(من مصر)، ومعروف الرصافي ، ومحمد مهدى الجواهرى (الشاعران العراقيان) و أحمد محمد المحجوب (الشاعر السودانى) و أحمد رفيق المهدوى (الشاعر الليبى) وعبد الله باشراحيل (الشاعر السعودى المعاصر) لأنه يصعب على الباحث الوقوف على شعر كل الشعراء الذين كتبوا في هذا النهج ، وإن اشتركوا في الظواهر الفنية التى يتسم بها شعر هذه المدرسة الشعرية .

ولما كانت مناهج النقد الأدبى متعددة ، وكل منهج ينظر إلى النص الأدبى من زاوية خاصة ، المنهج الاجتماعى يقيّم النص من خلال تعبيره عن واقعه ، المنهج النفسى ينظر إلى النص الأدبى كرد فعل للانفعالات والأمراض والعقد النفسية ، والمنهج البنيوى ينظر إلى النص كمجموعة من البنيات التى يتخلق منها البناء الفنى، لا بما تتصف به هذه البنيات ،والنقد الأسلوبى ينظر للنص الأدبى كمجموعة من العلاقات الأسلوبية تقوم على التوازى والتقابل والتشابه والتضاد ، واعتبار النص رسالة لغوية ...إلخ ، ناهيك عن تحول النص الأدبى عند البنيويين والأسلوبيين إلى مصفوفات وجداول ورسومات، تعتمد على الإحصاء ، وتجرد النص الأدبى من جماليات إبداعه في صورة متلاحمة بين عناصره الفنية.

كل هذا أدخل الباحث في متاهات كثيرة في كيفية دراسة شعر مدرسة الإحياء دراسة نقدية ، فالمنهج الأحادى يتصف بالقصور ، لذا ارتضى الباحث المنهج التكاملى الذى يقوم بعملية توفيقية في الإفادة من المناهج الأخرى، مع الوضع في الحسبان النظر إلى النص الأدبي كقيمة فنية ، يتشكل في تعبير لغوى ، فيه تتفجر طاقات اللغة الإيحائية ، والدلالية، والتصويرية، والإيقاعية ، ويهدف إلى تحقيق لذة جمالية ، والإفادة من المناهج الحديثة مطلب فنى ، في الوقوف على الملامح الفنية لشعر مدرسة الإحياء ، وجاء تصورى لهذه الدراسة كالآتى :

توطئة : أقف فيها على مفهوم مدرسة الإحياء ومنهجها الشعرى ، الذى يقوم على النهوض بالشعر العربي بالرجوع إلى نماذجه المشرقة والاحتذاء بها ، وأشهر شعراء هذه المدرسة ، ومنهجى في دراسة شعرها.

١. التناص (علاقة النص الشعرى بالتراث) :أقف فيه على علاقة الشاعر بالتراث من خلال مصطلح جوليا كرستيفا (التناص) في الصور الآتية : الصورة الأولى استيحاء الروح الشعرية القديمة وتمثل الشعر العربي في صورته المشرقة ، فيما أطلق عليه جينيت علاقة حضور مشترك بين نصين ، وعدد من النصوص بطريقة استحضارية وهذه الصورة أطلق عليها محمد بنيس (الاجترار) والصورة الثانية للتناص في شعر هذه المدرسة ، يطلق عليها (علاقة امتصاص) وفيها يعيد الشاعر صياغة النص الغائب ، والصورة الثالثة : الملحق النصى ، ونجد هذا النوع في المعارضات الشعرية ، والصورة الرابعة (التناص الخارجى) حيث نظم التاريخ ، وهى أقل أنواع العلاقة مع التراث قيمة وثراء.
٢. ثنائية الشعر والواقع (بين النسخ وإعادة تشكيل الواقع) :أقف فيه على صورتى الإبداع الشعرى عندهم في التعامل مع الواقع: نسخ مجريات الواقع من خلال التسجيل الفوتغرافي له ، وإعادة تشكيل الواقع حين يضفي الشاعر على النص المصداقية الفنية، ويتجاوز مرحلة النسخ إلى مرحلة إعادة تشكيل الواقع.
٣. النص المغلق في شعر مدرسة الإحياء (أحادية الدلالة في النص الشعرى) : أعرض فيه لأحادية الدلالة في شعر هؤلاء، والعوامل التى أدت إلى إيجاد النص المغلق، وأقف على بعض نصوص توافر فيها سمات النص المفتوح (المتعدد الدلالة).
٤. البنية الإيقاعية في شعر مدرسة الإحياء :أعرض فيه لمحاور الإيقاع في شعر هؤلاء الشعراء ،لأن قصيدة شعر مدرسة الإحياء تركز على الإيقاع النغمى الذى جاء امتدادا لحركة إيقاع الشعر العربي من خلال تنظير الخليل بن أحمد ، وإن وجدنا بعض نصوص تتجاوز الارتباط بالقافية مع الالتزام بالوزن، ولكنها جاءت محدودة ، وأقف على تفنن الشعراء في خلق الإيقاع النغمى من خلال التصريع، والترصيع، والتكرار، والتوازن، والمحسنات البديعية بمفهومها التراثى.

٥. نماذج من شعر مدرسة الإحياء (قراءة نصية) :أقوم فيه بقراءة بعض النصوص الشعرية قراءة نقدية ، تستقطب محاور النص ،ودلالته ،وإيقاعه ، وإيحاءت تشكيله اللغوى والخيالى.

ومنهجى في الدراسة منهج توفيقى يستفيد من كل المناهج النقدية ، وأنظر للنص الشعرى كتعبير جمالى أداته الكلمة ، ولكن لا أقطع صلته بالواقع ، ولا أنادى بأن يستنسخ الواقع ويكون مرآة له ولصاحبه ،ولكنه تعبيرجمالى من خلال وجدان الشاعر ورؤيته للواقع والحياة ، يستثمر فيه الشاعر طاقات اللغة الإيحائية والدلالية والإيقاعية والتصويرية للتعبير عن تجربته.

وقد توصلت إلى بعض النتائج سجلتها في خاتمة البحث، ودراستى لا تقول الكلمة الأخيرة ،فلا أدعى الكمال، فالكمال محال، ولكن أزعم أننى حاولت واجتهدت، فإن أصبت فمن الله، وإن أخفقت ، فيكفينى أجر المحاولة.....

والله الموفق إلى سواء السبيل...

تـوطئـة

مدرسة الإحياء والبعث مصطلح أطلقه الدارسون على حركة الشعر العربى التى هدفت إلى نهضة الشعر وارتقائه ، ومضارعة نماذجه المشرقة في فترة ازدهاره في تاريخ أدبنا العربى وكان ذلك من نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين،وقد كان البارودى[١] رائدا للتجديد ، وسار على نهجه كثير من الشعراء أشهرهم أحمد شوقى [٢].

١ - ولد محمود سـامى البارودى بمصـرعام ١٨٣٨، وكان أبوه من أمراء المدفعية فى عهد محمد على ، توفى وابنه محمود فى الثانية عشرة من عمره ،أكمل محمود سامى تعليمه بعد أبيه ، فالتحق بالمدرسة الحربية ،وحين تخرج لم يجد عملا به ،لأزمات حلّت بالبلاد من جراء سياسة عباس وسعيد ،وقد انتهز البارودى الفرصـة فأكب على قراءة الأدب والشـعر ،ثم سـافر إلى الآسـتانة وعمل بها في وزارة الخارجية، وحين زار إسماعيل الآستانة عام ١٨٦٣ اختار البارودى في حاشيته ، فعاد معه إلى مصر ، ثم عين في سلاح الفرسان ،وسافر إلى فرنسا وإنجلترا ، وكان ضمن القوات التى أرسلها إسماعيل لمساعدة تركيا في قمع الثورة التى قامت بها جزيرة كريت سنة ١٨٦٦، وحين أعلنت روسيا الحرب على تركيا عام ١٨٧٧، أمدت مصر دولة الخلافة دولة الخلافة بعون عسكرى ، وكان البارودى ضمن قواده ، وعندما رجع إلى مصـر عين مديرا للشـرقية ، ثم محافظا للعاصـمة، وفى عهد توفيق عين البارودى وزيرا للأوقاف، ثم وزيرا للحربية، وأسندت إليه رئاسة الوزراء، وحين شبت ثورة عرابى سـاندها ، ولما أخفقت الثورة نتيجة للخيانات من خصـومها وللغدر من الخديوى والإنجليز، قدم للمحاكمة، ثم نفى إلى سرنديب ، وظل بها سبعة عشر عاما ، وأبعدها صدر عفو عنه عام ١٩٠٠م، وتوفى عام ١٩٠٤م. ترك لنا ديوان شعر كبير،طبع في أربعة أجزاء، راجع: مقدمة الديوان بقلم محمد حسين هيكل ط . دار الكتب المصرية القاهرة عام ١٩٤٠.

٢ - ولد أحمد شوقى عام ١٨٦٩ وقيل ١٨٧٠وهو الأرجح ، ونشأ في بيئة أرستقراطية، وتعلم في مدارس القاهرة الابتدائية والثانوية ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وتخرج في قسم الترجمة عام ١٨٨٧، فعين في القصـر في عهد توفيق ،ثم أرسل في بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق ، فدخل مدرسة "مونبليه، ودرس بها عامين ،ثم انتقل إلى باريس ، وظل بها عامين آخرين،حتى حصـل على إجازة الحقوق ، وأتيح له أن يطوف في فرنسـا ، وأن يزور إنجلترا، ثم عاد إلى مصـر فعمل رئيسـا للقسـم الإفرنجى بالقصـر ، وكان من حاشـية الخديوى، وحين أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤كان الخديوى عباس في تركيا، فمنعه الإنجليز من دخول مصـر، وأخذوا يبعدون أنصـاره عنه ، فنفى شـوقى إلى إسـبانيا ، حيث ظل في برشـلونة أيام الحرب ،ثم عاد بعد انتهائها ،وبعد أن زار الأندلس في جنوب إسبانيا ،بويع بإمارة الشعر عام ١٩٢٧، وظل أميرا للشعراء حتى وفاته عام ١٩٣٢ ، ترك مجموعة شعرية كبيرة في أربعة أجزاء، وست مسرحيات ،خمس شعرية : على بك الكبير ، قمبيز ، مجنون ليلى ، عنترة ، مصرع كليوبترا، والست هدى(نثرية).

راجع : د. شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ط. دارالمعارف د. ت .ص ٦ وما بعدها .

ومعروف الرصافي[1] ، والزهاوى[2]من العراق ، وأحمد رفيق المهدوى وعلى الشارف من ليبيا ، وفي الفترة المعاصرة الشاعرعبد الله باشراحيل من المملكة العربية السعودية والشاعر الجواهرى من العراق ، والشاعر محمد أحمد المحجوب من السودان ...إلخ وأطلق د. أحمد هيكل في كتابه تطور الأدب الحديث في مصر على هذا الاتجاه الشعرى (الاتجاه المحافظ البيانى) فمدرسة الإحياء - كما تتضمن التسمية - تقوم على إحياء التراث وبعثه، وذلك بالرجوع للشعر العربى إلى مراحله الفنية المشرقة ، بعد فترة التردى والضعف والابتذال في العصرين المملوكى والعثمانى، حيث التقليد الساذج لنماذج الشعر العربى القديم الضعيفة والركيكة ، وقد تحول الشعر على يد هؤلاء (أمثال الشيخ على الدرويش، والشيخ حسن العطار، والشيخ على الليثى، والشيخ على أبو النصر ، ومحمود صفوت الساعاتى ، وصالح مجدى...إلخ) كما يقول العقاد إلى كلام منظوم لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التى كانت تشيد بها كتب البيان والبديع ، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس ، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها

---

١ - معروف الرصـافى : شـاعر عراقى ولد ببغداد عام ١٨٧٥م ، كان أبوه جنديا يتغيب كثيرا عن البيت ، فرعته أمه وأرسـلته إلى الكتّاب ليتعلم القراءة والكتابة ، وحفظ القرآن ، ثم تعلم في مدرسـة(محمود شكرى الألوسى) الدينية لمدة اثنى عشر عاما ، تعلم فيها علوم اللغة العربية والفقه والحساب ، وقد صاحب أستاذه محمود شكرى الألوسى (صاحب بلوغ الأرب) وتتلمذ على يديه مما أثر فيه في حب الأدب والشـعر ، احترف مهنة التدريس في أكثر من مدرسـة ، وسـافرإلى الآسـتانة أكثر من مرة ، وانتخب نائبا عن لواء (المنتق) الذى كان يمثل البلاد الخاضـعة لتركيا ،في تلك الآونة ، ، وعمل فى وظيفة نائب رئيس لجنة التأليف والترجمة ، لمدة قصيرة ، ثم عين مفتشا بوزارة المعارف عام ١٩٢٤ ، وما لبث أن نقل مدرسا بدار المعلمين العالية ، ثم استقال منها عام ١٩٢٨ ، ولم يرجع إلى التوظف مرة أخرى ، وبعد ذلك انتخب في المجلس النيابى مدة ثمانية أعوام ، وعاش بعدها سـبعة أعوام بعيدا عن وظائف الدولة ، ومجلس الأمة ، وأدركته المنية في مارس عام ١٩٤٥.

٢ - ولد محمد مهدى الجواهرى عام ١٨٩٩م في النجف ،في أسرة عريقة ، عرفت بالجواهرى نسبة لكتاب جليل اسمه (جواهر الكلام) في شرح شرائع الإسلام للمحقق " الحلى " ألفه الشيخ محمد حسن أحد أعلام الفقه في عصـره ، نشـر أول قصـائده عام ١٩٢١، وتوالى إبداعه الشـعرى حتى مماته عام ١٩٩٧م، كان ولوعا بالحرية فأسـس أكثر من جريدة منها (الفرات ،الرأى العام ،الثبات ، الجهاد ، الأوقات البغدادية ...إلخ) ولحريته العالية كان تغلق هذه الجرائد في وقت قصـير ، وطرد من بلده ١٩٧٩وقضى بقية عمره في سوريا ، حصل على جوائز قيمة عديدة منها جائزة سلطان العويس عام ١٩٩١، وجائزة الكتاب والأدباء الآسيويين والأفريقيين عام ١٩٧٥.
راجع : مقدمة المختار من شـعر الجواهرى ، ط الهيئة المصـرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسـرة عام ٢٠٠٢ م ص ١١وما بعدها .

كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنضيده [1]، فكثر في شعرهم المدح الفاتر ، وتسجيل المناسبات التافهة التى تصل إلى التهنئة بمولود، أو ختان غلام ، واتخذوا الشعر وسيلة لكسب العيش .

وقد استطاع شعراء مدرسة الإحياء أن ينهضوا بالشعر من التردى الفنى إلى مرحلة النضج والازدهار،وكان ذلك على يد البارودى الذى نجح في أن يعيد إلى الشعر روح الشعر القديم ، التى فقدها إبان الإجداب الشعرى ، وكأنه بذلك يربط التجربة الشعرية الحديثة بآخر ما انتهت إليه في عصور ازدهارها القديمة ، متخطيا بذلك حقبة العصور الوسطى ، فهو على حد تعبير د. عز الدين إسماعيل" لم يقدم جديدا في عالم الشعر ، ولكنه كان جديدا بالقياس إلى من سبقوه، وإلى كثير ممن عاصروه "[2].

وما من شك في أن هؤلاء الشعراء " وبخاصة البارودى وشوقى وحافظ قد أنقذوا الشعر العربى من هوة سحيقة كان قد تردى فيها منذ العباسيين المتأخرين، حتى حركة البعث العربى الحديثة ، وذلك برجوعهم إلى الشعر العربى في أيام ازدهاره ،وقبل أن تطغى عليه الصنعة اللفظية، فتنضب ماءه ، ونسجهم على منوال ذلك الشعر ، بل ومعارضة الكثير من روائع قصائده ، وخاصة قصائد شعراء العصر العباسى المزدهر"

لقد كان البارودى رائدا لهذه النهضة ، وقد أوضح منزلته العقاد بقوله " وثب البارودى بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة ، إلى طريق الصحة والمتانة ، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد . وهذه وثبة في تاريخ الأدب المصرى ترفع الرجل بحق إلى مقام الطليعة ، أومقام الإلهام " [3]

وعن هذه المكانة للبارودى قال د. شوقى ضيف " ولا نبالغ إذا قلنا إنه (البارودى) أعطى شعرنا العربى من الفصاحة والنصاعة والرونق ما طال عليه العهد بفقدانه منذ القرن الرابع للهجرة ، وأهمية البارودى ترجع إلى أنه ثبت هذه الطريقة التى وصلت الشعراء بماضيهم ،وهى طريقة لا تندفع مع الجديد إلى الأمام في تهور ، ولا مع القديم إلى الوراء في غير تحفظ ، بل هى توازن موازنة دقيقة بين الجديد والقديم ،موازنة لا تقوم على الإحياء لأصول شعرنا المتوارثة ، دون أن تطغى هذه الأصول على حياة الشاعر ومحيط بيئته ، ومشاعره ، ومشاعر قومه"[4]

---

١ - راجع : د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام ١٩٨٢ص٣و٤.وراجع : د. أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية) ط ٣. دار المعارف ص٣١وما بعدها حيث عرض لنماذج من أشعارهم .

٢ - د. عز الدين إسماعيل : آفاق الشعر الحديث والمعاصر فى مصر ط . دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٣ ص٢٩.

٣ - العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى كتاب الهلال عام ١٩٧٢ ص٩٠.

٤ - د. شوقى ضيف : البارودى رائد الشعر الحديث . ط دار المعارف د. ت ص١٥٢.

وبرر د. طه حسين لمنهج شعراء الإحياء في الالتزام بنهج القصيدة القديمة ، بالظروف التى وقفت في وجه هؤلاء الشعراء ، فكانت هذه الخطوة مرتبطة بطبيعة الظروف التى أحاطت بهم " و كان الشعر العربى في هذا العصر قديما كله أو كالقديم ومن هنا كثرت معارضة البارودى وشوقى وصبرى وحافظ لفحول الجاهلية والإسلام ...ولعل من الخير أن ننصف الشعراء فنلاحظ أنهم كانوا مضطرين إلى أن يتأثروا بالقديم أول الأمر ، لأن هذا التأثير بالقديم في نفسه دليل على الحياة والقوة ...هو دليل على أن لهذا الأدب العربى ماضيا خصبا فيه غناء ، وفيه قدرة على الحياة ومغالبة العصور... استمدت نهضتنا الأدبية روحها وحياتها من القديم قبل أن تستمده من الجديد ، ونهضتنا الشعرية ظلت إلى الآن قديمة في نشأتها وروحها وغايتها"[١]

ويعتبر أحمد شوقى قمة هذا الاتجاه الشعرى ، ولعل الذى جعل(شوقى) يتفوق على شعراء مدرسة الإحياء والبعث هو عدم رضوخه للتقاليد التراثية للشعر العربى وتقديسها، ولكنه تعامل معها من منطلق تمثل روح التراث ، لا من منطلق المسخ والتقليد ، فشوقى يسير على النهج العمودى والوزن الخليلى ، ولكنه يصنع نصا جديدا ، ونادرا ما نجد لفظة تحتاج إلى قاموس ، وينساب شعره في نغم رقيق، يطرب القلوب ، ويهز القلوب ،وقد لاحظ ذلك د. على البطل ، ورأى أن عبقرية شوقى كانت سببا لحركة الشعر الحديث ، لأن ما وصل إليه في القصيدة التقليدية يصعب تجاوزه وسبَّب أزمة فنية " فكان بذلك عقبة أمام الشعراء الذين يطمحون إلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقى من إنجاز فنى ،والاستمرار صعودا بالشعر في طرق النمو والتطور ، إلا أن هذا التجاوز كان محالا ،ولم يكن أمام الشعر العربى بعد شوقى إلا سبيل من اثنين : إما يدلف إلى حالة من التردى والانهيار كالتى تردى إليها بعد عبقرية سميّه وقرينه أبى الطيب أحمد المتنبى ، وإما أن يرتاد الشعراء طريقا جديدا للتعبير الفنى يتجاوزون به المنهج التقليدى نفسه ، الذى أغلق أمامهم اقتدار أحمد شوقى الكاسح" [٢]

وبرر د . محمد زكى العشماوى للقدرة الشعرية عند شوقى لفهمه لروح التراث لا المسخ والتقليد ، ورأى أن (شوقى) من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث بأنه ارتباط بروح الأمة ذاتها، بينابيع حياتها ، بمثلها وتطلعاتها حيث الجذور والبذور والأصول والأسرار ، إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها ، وأضاف د . محمد زكى العشماوى لدلائل القدرة الشعرية عند شوقى - إضافة لفهمه لروح التراث - عنصر الموسيقى والإيقاع -

---

١ - د. طه حسين : حافظ وشوقى ط .دار المعارف د.ت ص ٨ .

٢ - د. على البطل : أحمد شــوقى وأزمة القصــيدة التقليدية – مجلة فصــول ، المجلد الثالث ، العدد الأول أكتوبر ونوفمبر وديسمبر عام ١٩٨٢ ص٣٣.

وسنعرض لهذا المكون الفنى في شعر مدرسة الإحياء والبعث في المحور الرابع لهذا الفصل - ومن دلائل القدرةالشعرية – التى ذكرها د . العشماوى ونوافقه في رأيه – العاطفة الهادئة المركزة مقدرة شوقى على الخروج إلى الإطار الإنسانى العام لتصبح قضاياه إنسانية ، بعيدا عن شرنقة الذات ، والتقوقع الفردى المحدود [1].

وإذا كان شعراء مدرسة الإحياء قد حاولوا التجديد في شعرهم ، وينطبق عليهم في هذا التجديد مقوله أندريه شينيه في تعريفه للكلاسيكية الجديدة (التعبير عن أفكار جديدة في ثوب القديم) فجددوا في موضوعات الشعر وأغراضه ، فلم يصبح المدح مديحا لأصحاب السلطة والجاه فقط ،بل تجاوز لمديح الزعماء القوميين والأبطال ، ولم يصبح الفخر فخرا فرديا فقط، بل تجاوزه للفخر بالعروبة والقومية ومآثر الإسلام ، ولم يستمر الهجاء الفردى ، بل وجدنا هجاء الاستعمار ، ونقد الحياة عامة ، ولم يقتصر الرثاء على أصحاب السلطة للتقرب منهم ، بل رثى الشعراء الوطنيين والأبطال والشهداء ، وأضفوا على أوصافهم طابعا وجدانيا في بعض أوصافهم كقطع من الكون والطبيعة، ووجدنا عندهم الشعر القومى ، والشعر الدينى كما في الإلياذة الإسلامية عند أحمد محرم ، والشعر المسرحى (في مسرح شوقى وعزيز أباظة الذى اقتفي خطوات شوقى في هذا المجال) والشعر القصصى كما في شوقى في قصصه على لسان الحيوان ، وإن طوروا في أسلوبهم الشعرى في الصياغة بالاقتراب من اللغة المستخدمة في الحياة ،لا الاعتماد على لغة القواميس فقط ، وحاولوا تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة ، ولكن ظل التراث له طبعه المميز لأشعارهم ، نسجا ،وإيقاعا ،وتصويرا فنيا ،وتصورا عاما لرسالة الشعر ، لدرجة أن الشاعر على الجارم يقف موقفا معاديا من حركات التجديد ، وسخرمن أنصارها ، ففي قصيدة له بعنوان (خلود) نظمها في ذكرى الشاعرين أحمد شوقى وحافظ إبراهيم عام ١٩٤٧م،يدعو فيها بالالتزام بالديباجة القديمة ، وبروح التراث ، وأن يكون التجديد في الأفكار ، يقول:

سكت العندليب في وحشة   الدوح وغنت نواعق الغربان

فسمعنا من النشوز أفانين   يروعن صادح الأفنان

أسمعونا برغمنا فصبرنا   ثم ثرنا غيظا على الآذان

جلبوا للقريض ثوبا من الغرب ،   ولم يجلبوا سوى الأكفان

---

١ - راجع : د. محمد زكى العشماوى : دلائل القدرة الشعرية عند شوقى - مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الأول أكتوبر ونوفمبر وديسمبر عام ١٩٨٢ . من ص ١١:١٧.

ثم قالوا مجددون فأهلا	بصناديد أخريات الزمان
لا تثورا على تراث امرىء القيس	وصونوا ديباجة الذبيانى
واتركوا اللفظ والأساليب	بالله فإنى أخشى على البنيـان
واحفظوا اللفظ والأساليب والذوق ،	وهاتوا ما شئتم من معانى
ما لسان القريض من عربي	كلسان القريض من طمطمانى
إنما الشعر قطعة منك ليست	من دماء اللاتين واليونان
كل فن له مكان وأهل	إن غدا العلم ما له من مكان

وجهة الشرق غيرها وجهة الغـرب فأنى وكيف يلتقـــيان ؟! [١]

إن دراستى لا تحفل في نقد شعر مدرسة الإحياء بالمضامين والمعانى وترفض نقد " الموضوعيين " الذين يدرسون الشعر من خلال مضامينه ،فيصنفون الشعراء (الشاعر الوطنى ، الشاعر القومى ، وشاعر الحب ...إلخ) ولكنها تدرس الصياغة والتشكيل الفنى ، والصياغة هى التى تشكل المضمون الذى يتلاحم بها التحاما ، لا فكاك منه ، ونذكر قول جبرا إبراهيم جبرا " يجب ألا ننسى أن كل عمل فنى جديد ، إذا كان ذا قيمة يحمل قوانين نقده بين طياته ، إنه أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها" ورأت نازك الملائكة أن القصيدة تحمل في داخلها شروط القراءة الخاصة بها [٢] .

وقد تعددت مناهج النقد الأدبي ، وراح كل منهج ينظر إلى الأدب من زاوية واحدة ، مما يؤدى إلى قصوره في فهم وتذوق النص ، وهناك المنهج التكاملى الذى يقوم بعملية توفيقية نقدية للاستفادة من كافة المناهج النقدية ، فيأخذ من المنهج الفنى دراسة التشكيل الفنى والإبداعى ،وسمات أسلوب المبدع في صياغته الفنية والأثر الذى يحدثه النص في المتلقى ، محدثا المتعة الجمالية

---

١ - ديوان على الجارم ط . الدار المصرية اللبنانية ط٣ ١٩٩٧ ج٢ ص٣٨٥:٣٨٦ .

٢ - راجع : محسن جاسم الموسوى: مرجعيات نقد الشعر- مجلة فصول - المجلد الخامس عشر ، العدد الثالث خريف ١٩٩٦ص٤٢.

ومن المنهج النفسى سبر شخصية المبدع والدوافع التى دفعته لهذا الإبداع ، ومدى استجابة المتلقى للنص الأدبى ومن المنهج الاجتماعى علاقة الشاعر بمجتمعه ، ومن المنهج الأسلوبى القيم الأسلوبية المشكلة للنص الأدب ، ومحاور تشكلها في علاقات تقوم على التوازى والتقابل والتشابه والتضاد ، ومن المنهج البنيوى البنيات التى يتكون منها النص الأدبى، ومن المنهج التأثرى الاحتكام إلى الذوق ، ومن المنهج الجمالى المعايير الجمالية في النص الأدبى.

انتهت الرؤى النقدية لهذه المناهج بمصطلح القراءة الذى حلَّ مكان عملية النقد في ظل المناهج الحداثية ، التى تنظر إلى النص كمكون فنى له سماته المميزة، التى تضفي عليه سمات الأدبية ، أى السمات الفنية التى تجعل من نص ما نصا أدبيا ،وكان ذلك على يد الشكلانيين الروس ورؤيتهم لمفهوم الأدبية ،والنص يخلق أدوات نقده من داخله.

وقد جاء تصورى في تناول شعر مدرسة الإحياء في المحاور الآتية :

١. التناص (علاقة النص الشعرى بالتراث) .
٢. ثنائية الشعر والواقع (بين التصوير الفوتغرافي وإعادة تشكيل الواقع).
٣. النص المغلق في شعر مدرسة الإحياء(أحادية الدلالة).
٤. البنية الإيقاعية في شعر مدرسة الإحياء .
٥. نماذج من شعر مدرسة الإحياء (قراءة نصية) .

الفصل الأول :التناص

(علاقةالنص الشعري بالتراث) :

مصطلح التناص *Intertexte* مصطلح أول من أطلقته جوليا كريستيفا *J.Kristeva* عام ١٩٦٦م ، للتعبير عن العلاقة بين نص أدبي وغيره من النصوص ، وقد رأت أن النص إنتاجية وترحال للنصوص وتداخل نصى ، ففي فضاء نص معين ، تتقاطع ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى ، بواسطة الامتصاص والتحويل ،وهذا المصطلح يركز على التفاعلية الإيجابية بين النصوص الأدبية ،أو التى يحيل إليها في فضاء النصوص الخارجية، ٤واستخدمت مصلح (الإديولوجيم) الذى يعنى تلك الوظيفة للتداخل النصى، ورأت كريستيفا ما أطلقت عليه التناصية ، هى تشكل كلى نصى ،وكل نص هو امتصاص لنص آخر ، أو تحويل عنه ، وكانت كريستيفا قد اعتمدت على مفهوم الحوارية عند باختين *M.Bakhtine* عام (١٩٢٩)حيث رأى ضرورة قراءة خطاب الآخر والأنا ، والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التى تقع ضمن دائرة التواصل اللفظى ، وركز لوران جينى *Laurent Jenny* في شرحه أنماط التناص وتفاعل النصوص على الهضم والتحويل ،والنص الذى تشرب عددا من النصوص مع بقائه ممركزا بمعنى [1]، وعند رولان بارت *R. Barthes* كل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة ، وكل نص ليس إلا تناصا لنص آخر، وقد اختلط بين النقاد مصطلحا التناص والتلاص *Plagiarism* ،فالتناص اعتماد النص على التقليد والنقل والإخفاء من النصوص الأخرى ،وبذلك يقوم على التفاعلية وهو أعلى درجة ، أما الحد الأدنى فهو التلاص الذى يقوم على التقليد والنقل ، وحدد جيرار جينيت *Gerard Genette* صور التناص في خمس صور :

١- علاقة حضور مشترك بين نصين ، وعدد من النصوص بطريقة استحضارية وهى في أغلب الأحيان الحضور الفعلى لنص في نص آخر مثل (الاقتباس).

٢- العلاقة التى يقيمها النص في الكل الذى يشكله العمل الأدبي ، مع ما يمكن أن نسميه الملحق النصى،نراه في (العنوان – العنوان الصغير – العناوين المشتركة – المدخل – الملحق – التنبيه – التمهيد – الخطوط – الرسوم ...إلخ).

---

١ - راجع : عز الدين المناصـــرة : علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتى تفاعلى ، ط .دار مجدلاوى للنشر والتوزيع ، عمان الأردن عام ٢٠٠٦. ص١٤٠.

٣- الماورائة النصية، وهى العلاقة التى شاعت(الشرح) الذى يجمع نصا ما بنص آخر ، يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة بل يذكره بالضرورة بل دون تسميه.

٤- الجامعية الناصية : والمقصود هنا علاقة خرساء تماما ، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصى ، أو هو في غالب الأحيان مثبت جزئى كما في التسميات : (رواية ، قصة ، قصائد ..إلخ)

٥- الاتساعية النصية: ويقصد به كل علاقة نصية توحد نصا (B النص الثانى يطلق عليه النص المتسع) بنص سابق (A يطلق عليه النص المنحسر) وينشب النص المتسع أظفاره بالنص المنحسر ، دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح[1].

وعند محمد بنيس تقسيم التناص كالآتى:

١- الاجترار : حيث تعامل الشعراء في عصور الانحطاط مع النص الغائب بوعى سكونى ،وأصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل هويته مع إعادة كتابة له بوعى سكونى .

٢- الامتصاص : مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب ، وهو القانون الذى ينطلق منه أساس أهمية هذا النص وقداسته ، فالامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية ، لم يكن يعيشها في المرحلة التى كتب فيها.

ويطلق الدارسون على التناص تسميات متعددة (معمارية النص - التعالى النصى – التعالق النصى – تفاعل النصوص – النص الغائب ...إلخ) ونحن نفضل مصطلح التفاعل النصى ، ويقسم التفاعل النصى في هذه المستويات :

- المناص : بنية نصية متضمنة في النص كما هى ، وتأتى هذه البنية مجاورة للبنية النصية في النص الأدبى ، بحيث يمكن تمييز بدايتها ونهايتها.
- المتناص : بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى ،بحيث لا يمكن فصل إحدى البنيتين عن الأخرى.
- الميتانص: بنية نصية يعلق بواسطتها النص السابق في النص اللاحق ، وتأتى البنية النصية في النص مستقلة ، يقيمها المبدع مع النص في علاقة نقدية [2].
- ويصورمصطلح (التناص) علاقة شعراء مدرسة الإحياء بالتراث، لأنه كما مر بنا أن هذه المدرسة الشعرية تقوم على محاكاة النص التراثى والنسج على منواله وتقليديه في الأداء والصياغة.

---

١ - راجع : م. نفسه ص١٤٨.

٢ - راجع : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائى ، ط ١ المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء عام ١٩٨٩ص١٠٠ وما بعدها .

هذا الاستيحاء نجده عند شعراء مدرسة الإحياء قاطبة ،بداية من البارودى وحافظ وشوقى والجارم والكاشف ،والرصافي ... وغيرهم ، حيث النقل الآلى للألفاظ والمعانى والصور التراثية بهيئتها التراثية ، بل وبشكل القصيدة القديمة من حيث بنائها الفنى ، وقد اعترف البارودى صراحة بذلك فقال :

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت ... به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا يعتمدنى بالإساءة غافــل ... فلابد لابن الأيك أن يترنما[1]

و أكد منهجه المحاكى للتراث القديم في قوله :

وإليك من حوك اللسان حبيرة ... يغنيك رونقها عن التشبيب

حضرية الأنساب إلا أنهــا ... بدوية في الطبع والتركيب [2]

وقال حافظ متحسرا على الالتزام بالنهج التراثى شكلا وأداء ، في شعر يطبعه السخرية:

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة ... بهنـد ودعـــد والرباب وبوزع

وملّت بنات الشعر منا مواقفا ... بسقط اللوى والرقمتين ولعلـع

تغيرت الدنيا وقد كان أهلها ... يـرون متون العيس ألين مضـجع

وكان بريد العلم عيرا وأينقا ... متى يعيها الإيجاف في البيد تظلع

فأصبح لا يرضى البخار مطية ... ولا السلــك في تيــاره المتــدفع

---

١ - ديوان البارودى (محمود سامى بك البارودى) تحقيق وتصحيح وضبط وشرح محمد شفيق معروف ط دار المعارف عام ١٩٧٢، ج٣ ص ٣٩٦.

٢ - ديوان البارودى (محمود سامى بك البارودى) تحقيق وتصحيح وضبط وشرح على الجارم ومحمد شفيق معروف ط دار المعارف عام ١٩٧١ج١ ص٢٤٦.

غير أن هذا الإحساس عند كثير منهم لا يتجاوز التعبير بالمخترعات الحديثة بما يشبهها في تراثنا القديم ، فالقطار يشبه الناقة، والدبابة عند شوقى تشبه الحوت ، والطائرة عند شوقى تشبه العقاب ، يقول شوقى عن الطيارة :

أعقاب في عنان الجو لاح أم سحاب فر من هوج الرياح

أم بساط الريح ردته النوى بعد ما طاف في الدهر وساح

أو كأن البرج ألقى حوته فترامى في السموات الفساح ...إلخ[1]

يقول د . أحمد هيكل عن استيحاء هؤلاء الشعراء لروح التراث " على أن الشاعر من أصحاب هذا الاتجاه كان يتخذ من العالم العربى القديم عالما مثاليا، يفيق له قلبه ويهيم به خياله ، لأنه عالم الآباء الأماجد والتاريخ العريق ، والدولة الإسلامية الغالية ومن هنا كان يستمد الشاعر كثيرا من صورة هذا العالم ، بل يجمع بعض الألوان والخطوط من الصحراء ، فيرسم خيامها وكثبانها ، ويتغنى بهند وأسماء والرباب، ويبكى الرسوم والأطلال ، ويذكر أماكن تعود ذكرها الشاعر القديم كالعقيق ونجد ، ويشبه الحبيبة بنفس طريقة ذاك الشاعر القديم ، فيجعل قوامها غصنا ،وإشراقها بدرا ، ونفرتها ظبية ،ويتخذ الشاعر من أصحاب الاتجاه المحافظ ذلك كله رمزا إلى صور جديدة ، وتعبيرا عن معان حديثة ، وهو - في ذلك ـ صادق غالبا.

وقد كان هؤلاء الشعراء يتحدثون وكأنهم يعيشون في القرون الإسلامية الأولى، بل يرجعون إلى العصر الجاهلى ، ويحيون في الصحراء بين الخيام والنخيل ، ومع العيس والآرام ، فهم يتحدثون عن أماكن، فيذكرون وادى الغضا ونحوه ، ويصفون حبيبة يعشقونها فيتصورون الظبا والمها ، وهم يسافرون فيذكرون الركائب والرحال والجمال ويتشوقون فيذكرون البرق الذى يلتمع ،من حيث يقيم الأحباب، ويدعون بأن يجود الغيث أماكن من إليهم يحنون ، وعلى الجملة هم بخيالهم وتصورهم يعيشون في ذاك العالم العربى القديم ، وهم لا يزالون يتخذون من هذا العالم القديم عالما مثاليا أسطوريا ينقلون عنه ويقتبسون منه ، ويعبرون به عن العالم الجديد الذى يعيشون فيه حتى في وصفهم للآلات العصرية نراهم يشبهونها بأشياء قديمة كوصف شوقى للسفينة ، بأنها تشبه في سيرها الناقة صعودا وهبوطا ، حتى أن طه حسين يقول لقد أصبح من أيسر الأمور على الناقد إذا قرأ قصيدة لشوقى أو لحافظ أو لغيرهما ، أن يرد القصيدة إلى أصلها القديم الذى أخذت منه ، أو أن يرد كل جزء من أجزاء هذه القصيدة إلى أصله

---

١ ـ الشوقيات شرح وتعليق د. يحيى شامى ط . دار الفكر العربى بيروت ط ١ عام ١٩٩٦ج ١ ص١٥٩.

أكثر من ذلك فقد التزم هؤلاء الشعراء بشكل وبناء القصيدة التراثية من حيث البدء بالمقدمة الطللية، والغزل ، ثم الانتقال- بحسن تخلص كما فعل الشعراء القدماء – إلى موضوع القصيدة – وكثيرا ما يكون في المديح – فعلى غرار القصيدة التراثية بدأ (البارودى) قصيدته بالغزل ، ثم انتقل إلى الفخر ، ومنه إلى وصف الفرس، فإذا هو يطالعنا بهذه الصورة :

ولقد هبطت الغيث يلمع نوره ... في كل وضاح الأسرة أغيــد

تجرى به الآرام بين مناهـل ... طابت مواردها وظـل أبرد

بمضمر أرن كأن سراتــه ... بعد الحميم سبيكة من عسجد

زجل يردد في اللهاة صهيله ... رفعا كزمزمة الحبى المـرعد

متلفتا عن جانبيه يهــزه ... مرح الصبا كالشارب المتغرد

فإذا ثنيت له العنان وجـدته ... يمطو كسيد الردهة المتــورد [1]

فالبارودى يعيشنا في بيئة جاهلية ، وبأوصاف للبيئة والفرس كما عهد الشعراء الجاهليون ذلك ، يذكرنا بالنابغة في معلقته حين رأى بعر الآرام في عرصات الدار ، التى عفا عليها الزمن ، وفرسه الأرن في تلفته وتوثبه كالشارب المترنم ، كما شبه عنترة فرسه من قبل بهذ التشبيه ، مضيفا إلى هذا الوصف وصف امرىء طرفة بن العبد (كسيد الغضا) وبعد ذلك يحدثنا البارودى عن مغامراته التى تشبه مغامرات امرىء القيس في العصر الجاهلى ،وعمر بن أبي ربيعة في العصر الإسلامى،ويقرنها بالفخر بنفسه ، يقول :

بل رب غانية طرقت خباءها ... والنجم يطرف عن لواحظ أرمد

قالت وقد نظرت إلىّ فضحتنى ... فارجع لشأنك ، فالرجال بمرصد

فمسحتها حتى اطمأن فؤادها ... ونفيت روعتــها برأى محصد

---

١ ـ ديوان البارودى ج١ ص٥٢.

وخرجت أخترق الصفوف من العــد امتلثـما والسيف يلمع في يدى

ويختتم القصيدة ببيت من الحكمة كقفل للقصيدة على نهج القصيدة القديمة:

يرجو الفتى في الدهر طول حياته ونعيمه ،والمرء غير مخلد [1]

ومن نماذج البداية بالغزل والمقدمة الطللية ، التى نستشعر فيها أننا أمام نص من الشعر القديم قوله(البارودى) في مفتتح إحدى قصائده:

ألا حى من أسماء رسم المنازل	وإن هى لم ترجـع بيانا لســائل
خلاء تعفتها الروامس والتقـــت	عليها أهاضيب الغيوم الحوافـل
فلأيا عرفت الدار بعد ترسـم	أرانى بها ما كان بالأمس شاغلى
غدت وهى مرعى للظباءوطالما	غنت وهى مأوى للحسان العقائل
فللعين منها بعد تزيال أهلـها	معارف أطلال ، كوحى الرسائـل
فأسبلت العينان فيها بواكـف	من الدمع ، يجرى بعد سح بوابل
ديار التى هاجت على صبابتى	وأغرت بقلبى لاعجات البلابـــل
من الهيف مقلاق الوشاحين ادة سليمة	مجرى الدمع،ريا الخلاخل إلخ [2]

فسؤال الرسم الداثر وعدم إجابته لسائله ، وانطماس معالم الرسم بعد الرحيل عنه صورة من صور الشعر العربى القديم ، حتى إنه في قوله فلأيا عرفت الـــــدار بعــد
ترسم مأخوذ من قول النابغة :

فلأيا عرفت الدار بعد توهم .إلخ .

---

١ - م . نفسه ج١ ص٥٣٤.

٢ - ديوان البارودى ج٣ص.١٣٦وما بعدها

ولا شك أن هذا الشعر لا يمثل روح عصره ، ولا الحضارة التى يعيشها ، ولكنه كان يأتى به محاكاة للقدماء، ونراه في نسيبه يعمد إلى التشبيهات القديمة المحفوظة ، فالمحبوبة تحاكى الظبى والبدر في سمائه ، وهى مهاة ، وألحاظها سيوف باترات ، وقدها غصن يتثنى إلى آخر هذه القوالب ،يقول :

غصن بان قد أطلع الحسن فيه ... بيد السحر جلنارا ووردا

ما هلال السماء ؟ ما الظبى ؟ ما الود ... جنيا ؟ ما الغصن إذ يتهدى؟!

هى أبهى وجها، وأقتل ألحاظا، ... وأندى خدا، وألين قدّا [1]

وقلد البارودى شعراء الصنعة وعصور الضعف ، فأرخ في شعره كما أرخوا ، ولكن هذا نادر جدا ، كقوله حين رجوع الخديوى إسماعيل من دار الخلافة سنة ١٣٧٩ هجريا:

رجع الخديوى لمصره ... وأتت طلائع نصره

وحاكى القدماء في بداوتهم وأسلوبهم وذكر ديارهم ، يقول:

يا سعد قل لى ، فأنت تدرى ... متى رعان العقيق تبدو

أشتاق نجدا وساكنيـــه ... وأيـــن منى الغداة نجد؟ [2]

فالعقيق هو الوادى وكل مسيل شقه ماء السيل ، ومواضع بالمدينة والطائف واليمامة ، والمقصود هنا عقيق نجد ، ورعان جمع رَعْن (بفتح فسكون) وهو أنف يتقدم الجبل ، و الشاعر يستخدم الأماكن القديمة كقيمة رمزية ، وإن كان هذا يذهب بارتباط النص بعصره ، وما ينطبق علي استعماله (البارودى) لوادى العقيق ينسحب على استخدامه لوادى الغضى

ولم يقلد القدماء في المقدمة الطللية فقط ، ولكن تجاوز ذلك وقلد البارودى أبا نواس عندما استبدل وصف الخمر في مقدمة القصيدة ، بدلا من الغزل.

---

١ ـ ديوان البارودى ج . ١ ص٤٦٧.

٢ ـ ديوان البارودى ج . ١ ص٥٣٢.

فقال (أبو نواس) في مقدمة إحدى قصائده:

صفة الطلول بلاغة القدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم

قلده البارودى فقال يذكر ليلة أنس بحلوان :

ما لى وللدار من "ليلى" أحييهاوقد   خلت من غوانيــها مغانيها

دع الديار لقوم يكلفون بها   واعكف على حانة كالبدر ساقيها [1]

وإسماعيل صبرى في كثير من قصائد المديح يبدأها بالغزل ، ففي قصيدة له في مدح الخديوى إسماعيل رفعها له في عيد الأضحى ، يبدأها بخمسة عشر بيتا في الغزل يفتتحها بقوله :

سفرت فلاح لنا هلال سعـــود   ونمى الغرام بقلبى المعمود

وجلت على العشاق روض محاسن   فسقى الحياء شقائق التوريد

وبعد هذه الأبيات يمدحه ، متخلصا من الغزل إلى المديح في البيت السادس عشر، رابطا بين استلذاذه لحب المحبوبة باستلذاذه بمدح الخديوى بقوله :

ليطيب لى في حبها ذلى كما   في مدح (إسماعيل) لذّ نشـــيدى

يقظ ، بجودة رأيه مصر زهت   زهو الحلى على صدور الخود. [2]

وفي قصيدة أخرى يمدح فيها (الخديوى إسماعيل) يبدأ ها بالغزل في عشرة أبيات، يقول :

لا الهوى العذرى والوجد   عذل عذولى فيك لا يجدى

إنى مع الصد وطول الجفا   باق على الميثاق والعهد

---

١ - ديوان البارودى تحقيق وتصحيح وضبط وشرح محمد شفيق معروف ط دار المعارف عام ١٩٧٤ ج٤ ص ١٦٤.

٢ - ديوان إسماعيل صبرى صححه وشرحه ورتبه الأستاذ أحمد الزين وجمعه حسن رفعت بك ، ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة عام ١٩٣٨. ص ١:٣.

وبعدها يبدأ في مديحه بقوله :

من مثل إسماعيل آراؤه   ثاقبة تهدى إلى الرشد ...إلخ [1]

ويبدأ حافظ إبراهيم قصيدة له في مدح البارودى بالغزل:

تعمدت قتلى في الهوى وتعمدا   فما أثمت عينى ولا لحظه اعتدى

كلانا له عذر ، فعذرى شبيبتى   وعذرك أنى هجت سيفا مـجردا

هوينا فما هنا كما هان غيرنا ولكننا   زدنا مع الحـــب سـؤددا

ثم يمضى واصفا محبوبته ساردا مغامراته في لقائها ، إلى أن ينتقل آخر الأمر إلى التخلص من الغزل إلى المديح كما كان يفعل القدماء:

فمالت لتغرينى ومالأها الهوى   فحديث نفسى والضـــمير ترددا

أهم كما همت فأذكر أننـى   فتاك ، فيدعونى هواك إلى الهدى

كذلك لم أذكرك والخطب يلتقى به   الخطب إلا كان ذكرك مسعدا [2]

---

١ - م . نفسه ص٦:٧. وفى مدحة ثالثة – للخديوى أيضا - يبدأها بالغزل فى قوله :

أغرتك الغراء أم طلعة الــــــبدر   وقـامتـك الهيفـاء أم عـادل الســمر

وشــعرك أم ليل تراخت ســـدوله   وثغرك أم عقد تنــــــــظم من در

وبعد ثلاثة عشر بيتا يبدأ فى مديحه :

وعن حبـه لم يثننى غير مـدحـة   لما لخديوى العصر فخرا مدى الدهر.. إلخ

(م . نفسه ص ٨:٩)

وهنا نلاحظ حســن التخلص فى الانتقال من الغزل إلى المديح ،فى ذكره بأن حب الممدوح أثناه عن تغزله بالمحبوب .

٢ - ديوان حافظ إبراهيم ضـبطه وصـحـحه وشـرحه ورتبه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبيارى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠ ج١ ص٧.

وبعدها يدخل في مغامرات ، وعلم أهلها بذلك فتربصوا به ، لولا شجاعته التى أرغمتهم على الفرار ، يقول :

تيمنتها والليل في غير زيـه ... وحاسدها في الأفق يغرى بى العدا

سريت ولم أحذر وكانوا بمرصد ... وهل حذرت قبلى الكواكب رصــدا

فلما رأونى أبصروا الموت مقبلا ... وما أبصروا إلا قضاء تجسـدا

قال كبير القـــوم قد ساء فألـنا فإنا نرى حتفا بحتف تقلدا إلخ [1]

و محمد عبد المطلب ينشد قصيدة في حفل لجمعية المواساة سنة ١٩١٤، فيبدأهابقوله:

وعدت يا طيف بالمـــزار ... أيظفر الجـــفن بالقرار

وهل يطيب الكرى لجـفن ... يبيت في ذمة الدرارى

ثم يتخلص من الغزل إلى الغرض المقصود من القصيدة (الدعوة إلى البر والحث على المواساة) يقول :

خلّ الهوى والصبا ودعنى ... من التصابى والادكـــار

فإن لى بالهموم شــغلا ... عن ذكر ليلى وعن نــوار

وأحمد شوقى ، في مطلع قصيدة سياسية خالصة ، حول مشروع ملنر والوفد الذى جاء يعرض ذاك المشروع على المصريين ، يبدأ بالغزل :

إثن عنان القلب واسلم به ... من ربرب الرمل ومن سـربه

ومن تثنى الغيد عن بـانة ... مــرتجة الأرداف عن كثبه

---

١ - م. نفسه ص٨.

ثم يمضى في هذا الغزل إلى أن يتخلص بقوله عن نفسه وقلبه :

شاب وفي أضلعه صاحب	خلو من الشيب ومن خطـبه
ما خفّ إلا للهوى والعلا	أو لجلال الـوفد في ركبـه [1]

أكثر من ذلك نجد الشاعر أحمد نسيم يقدم بالغزل التقليدى لقصيدة قالها في أجنبى (هوالدوق أوف كنوت) يقول في المطلع ، وكأنه يتحدث عن بدوى ، أوأحد شيوخ القبائل في الجاهلية :

هل الحب إلا مهجة الصب تدنف	أو الشوق إلا لوعة تلهف
أفق قبل حب ليس يخبو ضرامه	غداة رحيل والمدامع ذرف

إلى أن يتخلص إلى المدح :

وما هاجنى إلا الجمال مع الصبا	ودل الغوانى والغزل المشنف
على أنه لا مرتجى غيـر قادم	عليه من العلياء برد مفـوف [2]

وأحيانا أخرى نرى الشعراء يصفون الأطلال ، ويتحدثون عن الرسوم والديار ، كما كان يفعل القدماء ، ومن أمثلة ذلك قول أحمد الكاشف :

دار أحــبائى عليـك سلاميا	بعهدك أدعو لو سمعت دعائيا
وهل تسمع الدار المعطلة التى	غدا رحبها من أهلها اليوم خالـيا
وصارت عفاء غير ربع يلوح لى	بأيدى البلى يستقبل الريح خاويا

---

١ ـ الشوقيات ط ـ القاهرة ١٩٥٠ ج١ ص٦٥.

٢ ـ ديوان أحمد نسيم ط. القاهرة ١٣٢٦ هجريا ج١ص١٢٨:١٢٩.

ويلقى الغوادى شاكيا باس وقعها عسانى أين ساروا عسانـيا [١]

ومن ذلك قول أحمد محرم :

أهذى ديار للقوم غيرها الدهر فعوجوا عليها نبكها أيها السفر

محا آيها مرّ العصور وكرها إذا مر عصر كرّ من بعده عـصر

نسائلها أين استقل قطينـها وهل تنطق الدار المعطلة القفر [٢]

ومنه قول شوقى :

أنادى الربع لو ملك الجــوابا وافديه بدمــعــى لو أثـابا

نثرت الدمع في الدّمن البوالى كنظمى في كواعبها الشبابا..إلخ [٣]

أكثر من ذلك نراهم يقلدون الشعراء القدماء في استيقاف صاحبين على الأطلال وسؤالهما عن المحبوب ، في أسئلة لا جواب لها ، مقلدين امرأ القيس، الذى قيل عنه هو أول من استوقف الركب ، وسأل خليليه في قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

حتى أن امرأ القيس نفسه برر لوقوفه على الأطلال وبكاء الدار ، بأنه قلد من سبقه ليس إلا ، حين قال :

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكى الديار كما بكى ابن خذام

فهذا حافظ إبراهيم يقول في قصيدة له في تهنئة الإمام محمد عبده بالإياب من الجزائر :

بكّرا صاحبيّ قبل الإياب وقفا بى بعين شمس قفا بى [٤]

---

١ ـ ديوان أحمد الكاشف ط . القاهرة القاهرة ١٩١٣ م ج١ ص٨٨.

٢ ـ ديوان أحمد محرم ط . القاهرة عام ١٩١٠ م ج١ ص٧٣.

٣ ـ الشوقيات ط القاهرة ١٩٥٠ م ج١ ص٥٤.

٤ ـ ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص٢٣.

ويقول شوقى في قصيدة له عن إسماعيل :

يا خليلىّ لا تذما لى الموت　　　فإنى من لا يرى العيش حمدا [1]

استيحاء الروح الفنية في القصيدة التراثية عند شعراء مدرسة الإيحاء لم يقتصر على بناء القصيدة بالبكاء على الأطلال والبدء بالغزل ،واستيقاف الخلان ، إنما نجده روحا تسرى في القصائد من حيث التشكيل اللغوى ، والجمل الشعرية والصور الفنية حتى أننا في كثير من القصائد ، نجد أنفسنا وكأننا في بيئة عربية قديمة ، وليس ذلك غريبا ، وخاصة أن هؤلاء الشعراء قد داروا في فلك الأغراض الشعرية القديم(المدح والهجاء والوصف والفخر ....إلخ).

فالبارودى في فخره بنفسه نجد ه فارسا قديما بأسلحته التقليدية السيف والرمح، يقاتل كالأسد في الهيجاء ، كقوله :

وبحر من الهيجاء خضت عبابه　　　ولا عاصم إلا الصفيح المشطب

تظل به حمر المنايا وسودها　　　حواسر في ألوانها تتقلب

توسطته والخيل بالخيل تلتقى　　　وبيض الظبا في الهام تبدو وتغرب[2]

هذا المعجم الشعرى القديم بكل ارتباطاته وإيحاءاته ظل هو المادة التى يعول عليها الشاعر عندما وصف القطار ، كإنجاز عصرى من إنجازات هذا العصر ، يصوره فرسا ، ولكن أوتى من القدرات لم يؤتها غيره من القوة والاندفاع والمغامرة ، يقول :

ولقد علوت سراة أدهم لــو جرى　　　في شأوه برق تعـثر أو كبا

يطوى المدى طى السجل ويهتـــدى　　　في كل مهمهة يضل بها القطا

يجرى على عجل فلا يشكو الوجى　　　مد النهار ، و لا يمل من السرى

لا الوخد منه، ولا الرسيم ولا يرى　　　يمشى العرضنة أو يسير الهيدبى

ربان بين ضلوعه ،لكنــه　　　يشكو بزفراته لهيبا في الحـشا

---

١ - الشوقيات ط. القاهرة ١٩٥٠ج١ ص ١٢٣.

٢ - ديوان البارودى ج١ ص٤٢١.

مازال ينهج في المسير طرائــقا   تدع الجياد مقيدات بالوجــى

زجل يردد في اللهاة صهيله   رفعا كزمزمة الحى المرعـد

متلفتا عن جانبيه يهــزه   مرح الصبا كالشارب المتـفرد

حتى وصلت إلى جناب أفيح   زاهى النبات،بعيد أعماق الثرى [1]

فالقطار فرس يتصف بسرعته الفائقة يتجول في الأماكن البعيدة قليلة المسالك لايمل من السير ليلا ولا نهارا، تنوع في مشيته ما بين سير الخيل والإبل ، ويصدر دخانا من صدره كالزفير الذى ينفثه الفرس ، وإن تفوق عن الفرس في السرعة والتحمل وفي أوصافه هذه يذكرنا بأوصاف الفرس عند عنترة ، وعند طرفة بن العبد في معلقته وقد رأى العقاد في تقليد البارودى لنماذج الشعر القديم مزية لذلك الشعر في زمنه يقول" وربما كانت محاكاة البارودى للأقدمين هى أنفع في شعره للأدب المصرى الحديث ،لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب ، بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب وليس أدعى من هذه الثقة على الابتكار والاستقرار والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد "[2]

أفاد شوقى من تجربة البارودى ولكنه تجاوزها ، وإن جرى على سنن البارودى في احتذاء القديم ، ولكنه قد أثبت انتماءه إلى عصر الإبداع الشعرى القديم المتحضر فهو لم يعارض شاعرا ممن كانوا قبل العصر العباسى

---

١ - ديوان البارودى ج ١ ص ٢١٣.الوخد:سعة الخطو،الرسيم :سير الإبل ،العرضنة : السير بنشاط ، الهيدبى : مشى الخيل، هذا التصور للشعر عند شعراء هذه المدرسة نجده روحا تسرى في أشعارهم ، حتى يخيل للقارىء أننا أمام نصوص شعرية قديمة ، نذكر على سبيل المثال للجواهرى قوله مخاطبا الحسين :

فداء لمثواك من مضجع   تنور بالأبلج الأروع

بأعبق من نفحات الجنان   روحا ومن مسكها أضوع

ورعيا ليومك يو " الطفوف"   وسقيا لأرضك من مصرع

وحنا عليك بحبس النفوس   على نهجك النّير المهيع

المختار من شعر الجواهرى ، ط الهيئة العامة المصرية للكتاب مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢ ج١ ص ٤٨.

٢ - العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص١٤٧:١٤٨.

وأكد أنه يسامت شعراءه في قدراتهم إن لم يتفوق عليهم ،وعاد شوقى فانغمس في واقع العصر الذى يعيشه ، واستوعب أحدث ما أسفر عنه العلم في ذلك العصر من مخترعات ، فعرض له بالوصف ،ولكنه جاوز في هذا نهج البارودى ومنطقه ، وقد مر بنا وصف البارودى للقطار ، ويمكننا أن نقارن به وصفه للغواصة مثلا ، حيث يقول:

ودبابة تحت العباب بمكمن — أمين ترى السارى وليس يراها

هى الحوت أو في الحوت منها — مشابه فلو كان فـولاذا لكان أخـاها

أبث لأصحاب السفـين غوائلا — وألام نابا حيـن تفـــغر فاها

خؤون إذا غاصت، غدور إذا طـفت — ملعنة في سبحها وسراها

تبيت سفن الأبرياء من الوغى — وتجنى على من لا يخوض رحاها

فعلى الرغم من أنه شبهها بالحوت فإن هذا التشبيه أقرب ما يكون إلى الحقيقة لأن الغواصة تمتلك كل خصائص الحوت ، وإن فاقته في قدراتها التدميرية ، وطبيعى أن تكون رؤية شوقى ومعالجته في هذا المجال متقدمة على ما سبقها ، نظرا لما كان قد أصاب الحياة من تطور وتقدم خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين [١].

بل قد يمعن البارودى في افتتانه بالنمط الشعرى التقليدى في الصورة الشعرية، ويستوحى البارودى الصورة القديمة من تراثنا ، فشبه المرأة بالظبية والغزالة وغصن البان ، ونظرتها تضيع العقل لأنها تفعل فعل الخمر ،وتشبيه العين بالنرجس ، والشعر بالسوسن ،والنهد بالرمان ،والخد في الاحمرار بالتفاح ، هذه تشبيهات تراثية ، تداولها الشعراء على مر العصور، يقول :

من لى بظبية خدر كلما وعدت — بزورة أعقبت للـوعد إخلافـا

تحكى الغزالة ألحاظا إذا نظرت — والورد خدا وغصن البان ألطافا

تاهت بنقطة خال فوق وجنتها
زيدت بها عشرات الحسن أضعافا [٢]

---

١ - راجع : د . عز الدين إسماعيل : آفاق الشعر الحديث والمعاصر فى مصر ص ٤٦.

٢ - ديوان البارودى ج٣ ص٢٨٤:٢٨٥.

ومن ذلك – أيضا – قوله :

والوعة القلب من غزلان أخبية ... تكاد تسكر من أحداقها الراح

من كل مائسة كالغصن قد جمعت ... بدائـعا كلها للحسن أوضاح

فالعين نرجسة، والشعر سوسنة ... والنهد رمـانة، والخد تفاح [1]

وهنا نراه في البيت الأخير جمع أربعة تشبيهات في البيت الواحد ، على غرار ولوع الشاعر القديم في الجمع بين عدة تشبيهات في بيت واحد ، لاستحسان البلاغيين القدماء لهذا المسلك ، فعندهم البيت الشعرى الذى يحتوى على أكثر عدد من التشبيهات أفضل من الذى يحتوى على أقل منه ،و تشبيهات البارودى هى ما نجدها في التراث العربي (العين كالنرجس ،والشعر كالسوسن ، والنهد كالرمان ، والخد كالتفاح ومنه قوله أيضا :

فللمسك رياه، وللبان قده ... وللورد خداه، وللظبى جيده

ومنه قوله أيضا :

فمن لقلبى بظـــبى واد ... بين وشيج الرماح يعدو

أشتاق نجدا وساكنيه ... وأين منى الغــــداة نجد

ذاب فؤادى بحب ليلى ... يا لـفـؤاد براه وجد [2]

ويتصنع الغزل على غرار عمر بن أبي ربيعة :

أى قلب على الصدود يبقى ... أو لم يكف أنى ذبت عشـقا

لم تدع منى الصـبابة إلا ... شبحا شفه السقام فدقــا

ودموعا أسالها الوجد حتى ... غلــبت أدمع الغمامة سبقا

---

١ ـ م . نفسه ج١ ص٣٥٢.

٢ ـ م . نفسه ج١ ص٥٦٩.

إلى قوله :

إن يكن دأبك الصدود فقلبى   عنك راض، وإن عذابك أشقى

فعليك السلام منى فإنـى   مـت شوقا ، والله خير وأبقى [١]

ويقلد القدماء في وصف الطبيعة بصور من الطبيعة القديمة ، لأنه اعتمد على دواوين الشعراء القدماء، لا الواقع المعيش ، يقول :

رمت بخيوط النور كهربة الفجر   ونمت بأسرار الندى شفة الزهر

ففي الجو هتان يسيل وفي الثرى

سيول ترامى بين أودية غزرإلخ [٢]

فتتردد في هذه الأبيات أصداء مستمدة من وصف مظاهر الطبيعة والربيع عند ابن المعتز وأبي تمام ، كقول ابن المعتز :

أتاك الربيع بصوب البكر ورف   على على الجسم برد السحر [٣]

ومن وصف أبي تمام للربيع ، والتى نجد صدى لها في أبيات البارودى ، قوله :

مطر يذوب الصحو منه وبعده   صحـو كاد من الغضـارة يطـمر

غيثان فالأنواء غيث ظاهـر   لك وجهه ، والصحو غث مضمر

من كل زاهرة ترقرق بالندى   فكأنها عين إليك تحدر...إلخ [٤]

---

١ ـ م . نفسه ج ٢ ص٣٢١:٣٢٢.

٢ ـ م . نفسه ج٢ص٣.

٣ ـ ديوان شعر ابن المعتز تصنيف أبى بكر محمد بن يحيى الصولى ، تحقيق د . يونس أحمد السمرائى ، ط . عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع لبنان عام ١٩٩٧ ص٢٤٧.

٤ ـ ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ط ٣. دار المعارف د.ت ١٩٢/٢.

ويكثر في شعرهم تصوير الشجاع بالأسد على غرار الشعر القديم ، ويمعن الجواهرى في رسم هذه الصورة للأسد في تفصيلاتها ، في قوله :

والمجهزون على الجرحى كأنهم ربد الذئاب اشتفت أن جرح الأسد

يغيظهم أنّ في يافوخه شمما وأن تناثر عن أكتافه اللــبد

وأنه وهمـــوم الغاب تثقـله لا كاهل خان مينه ولا كتـد [1]

وفي وصف البارودى للسماء وبرقها ونجمها ، والليل وظلمته وفجره ، يذكرنا بأبيات ابن المعتز عن البرق ، يقول البارودى :

يطيف بها البرق أحيانا فيزجره مخرنطم زجل من رعدها خمـط

كأنما البرق صوت والحيا نجب يلوح في جسمها من مسه حبط...إلخ

وقد قال ابن المعتز عن البرق :

فترى السماء إذا عدت مملوءة من نقعه والأرض ذات شجــاج

وكأن إذا ما رجعت نهـقاته وصهـيله درجــا مـــن الأدراج

كأن آثار الكــلوم بكـفـه حلق الحديد ســـمرن فوق رتاج

ونجد كثيرا من في ثنايا شعر البارودى متأثرا بشعر الشعراء القدماء في تغزله ، منه قوله :

فكم من صريع في حبائل مقلة وكم من أسر في قيود ذوائـب

لعمرك ما في الأرض وهى رحيبة لغزلان هذا الحى عذر مناسب

فلا تطلبن الحسن في غير أهله فأبدع ما في الأرض حسن الأعارب [2]

---

١ - المختار من شــعر الجواهرى ط الهيئة المصــرية العامة للكتاب مكتبة الأســرة عام ٢٠٠٢م مختارات ج١ ص ١٢٤.

٢ - ديوان البارودى ج١ ص٤٥٣.

يذكرنا بقول المتنبى :

من للجآذر في زى الأعاريـب — حمر الحلى والمطايا والجلابيب

ما أوجه الحضر المستحسنات به — كأوجه البدويات الرعابيـب

حسن الحضارة مجلوب بتطريـة

وفي البداوة حسن غير مجلـوب [1]

والبارودى يتتبع خطوط الصورة الجزئية في أدبنا القديم ، فمثلا صورة (رعى الليل) نجدها في شعره كما جاءت في الشعر القديم ، وذلك مثل قوله :

أبيت أرعى نجوم الليل مرتفعا — في قنـة عز مرقاها على الراقى

ومن قبل قالت الخنساء :

أرعى النجوم وما كلفت رعيتها — وتــارة أتغشى فضـل أطمارى

وقال ابن المعتز :

ياليلة بت فيها دائم السـهر — أرعى النجوم حليف الهم والفكـر

وقال ابن خفاجة الأندلسى :

أراعى نجوم الليل حبا لـبدره — ولست كما ظن الخلى منجمـا[2]

---

١ - العرف الطيب فى شـرح ديوان أبى الطيب (المتنبى) للشـيخ نصـيف اليازجى ط دار صــادر بيروت د. ت ج٢/٣٠٦:٣٠٨

٢ - راجع : د . محمود حامد شــوكت ود . رجاء عيد : مقومات الشــعر العربى الحديث والمعاصــر ط . دار الفكر العربى عام ١٩٧٥ ص ٧٥.

ومن صور التناص عند شعراء مدرسة الإحياء ما أطلق عليه محمد بنيس (الامتصاص) وعرفه بأنه مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب ، وهو القانون الذى ينطلق منه أساس أهمية هذا النص وقداسته ، فالامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده ، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية ، لم يكن يعيشها في المرحلة التى كتب فيها ، ويطلق عليه سعيد يقطين المتناص : وقصد به بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى ،بحيث لا يمكن فصل إحدى البنيتين عن الأخرى .

وفي تراثنا العربي – في دراسة السرقات - نجد هذا المعنى فيما أطلق عليه ابن الأثير المسخ والسلخ ، وقصد بهذين المصطلحين تغيير المعنى المأخوذ (المسخ أخذ بعض المعنى ، والمسخ إحالة المعنى إلى ما دونه) [١]

وفي هذا النوع من التناص نجد فيه الاستيحاء الفنى ، الذى يند عن النسخ والتقليد ، ومجرد النقل عن النصوص الأخرى، ويتمثل فيه حسن الإفادة من النصوص الأخرى ، وقد أشار الناقد العربي إلى مثل هذا النوع ،وأشاد به ، فعند أبي هلال العسكرى من أخذ المعنى " فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه ، كان (هو) أولى به ممن تقدمه "[٢]

وقد أوضح ابن رشيق طرق أخذ المعنى بهذه الصورة " بأن يختصره إن كان طويلا ، أو يبسطه إن كان كزّا ،أو يبينه إن كان غامضا ،أو يختار له حسن الكلام ، إن كان سفسافا ، أو رشيق الوزن إن كان جافيا "[٣]

والاستيحاء من فكر الآخرين ظاهرة فنية إيجابية ، لا نتناولها في ضوء السرقة، ولكن في ضوء التناص كظاهرة فنية جيدة (أى دمج نص في نص أدبي آخر، يكون له قيمة فنية في إثراء النص الأدبي) ونقف على نماذج من شعر شعراء مدرسة الإحياء ، منه قول البارودى :

فما أبصرت في الإخوان ندبا	يجل عن الملامـة والعتاب
ولكنا نعاشر من لقينــــا	على حكم المروءة والتغابي

---

١ - ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر ، تحقيق د. أحمد الحوفى و د. بدوى طبانة ط. نهضة مصر عام ١٩٥٩. ج٣ص٢٢٢.

٢ - أبو هلال العسكرى (الحسن بن عبد الله بن سهل): الصناعتين (الكتابة والشعر)تحقيق د. مفيد قميحة ط دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط١ عام ١٩٨١ص٢١٩.

٣ - ابن رشيق (أبو على الحسن بن رشيق) : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط دار الجيل١٩٧٢. ٢٩٠/٢

مستفيدا من قول زهير :

ولست بمستبق أخا لا تلمه   على شعث،أى الرجال المهذب [1]

و قال بشار بن برد الشاعر العباسى:

إذا كنت في كل الأمور معاتبا   صديقك لم تلق الذى لا تعاتبه

وإفادة البارودى من البيتين ، وتكثيف المعنى وبأسلوب أكثر سهولة من سابقيه، يعطيه الجمال والرونق ، وفي قوله في مدح الخديوى عباس حلمى :

ورد البلاد وليلها متراكب   فأضاءها كالكوكب المشبوب

بروية تجلو الصواب وعزمة   تمضى مضاء اللهزم المذروب

استفاد من قول أبي نواس في مدح الأمين :

رفع الحجاب لنا فلاح لناظر   قمر تقطع دونه الأوهام

ملك إذا اعتسر الأمور مضى به   رأى يفل السيف وهوحسام [2]

وفي قوله في القصيدة السابقة :

فالخصب في الدنيا علامة عدله   والغيث فضلة جوده المسكوب

وأعاد مصر إلى جمال شبابها   من بعد ما لبثت خمار مشيب

مستفيدا من قول أبي نواس :

ملك توحد بالمكارم والعلى   فرد فقيد الند فيه همام

فالبهو مشتمل ببدر خلافة   لبس الشباب بنوره الإسلام [3]

---

١ - ديوان البارودى ج١ ص ٢١٣ و ديوان زهيربن أبى سلمى ط المكتبة الثقافية .بيروت لبنان د . ت . ص١٨.

٢ - ديوان البارودى ج١ ص ٣٤٥ و ديوان أبى نواس ط .دار صادر بيروت د . ت ص٥٧٦ .

٣ - ديوان البارودى ج ١ ص ٤٢١وديوان أبى نواس ص٥٧٥.

ومن هذه الأبيات قوله (البارودى) :

وإذا أراد الله رحمة أمة بعث الشفاء لها بخير طبيب

ومن قبل قال أبو نواس :

داوى بالقلوب من العمى حتى أفقن وما بهن سقام [1]

ومن الأبيات - أيضا - قوله :

لا زلت في فلك المعالى كوكبا تهدى الضياء لأعين وقلوب

ومن قبل قال أبو نواس :

فسلمت للأمر الذى ترجى له وتقاعست عن يومك الأيام [2]

ومن هذه الأبيات قوله (البارودى):

انظر إلى تجد خيالا باليا تحت الثياب ألا ينعتا

يذكرنا بقول المتنبى :

كفي بجسمى نحولا إننى رجل لولا مخاطبتى إياك لم ترنى

وقول بشار :

إن في بردى جسما ناحلا لو توكأت عليه لانهدم

وفي قوله (البارودى):

سقيما تظل العائدات حوانيا عليه بإشفاق وإن كان لا يجدى

فبت كأنى بين أنياب حيـة مـن الرقط أو في براثن أسد

---

١ - ديوان البارودى ج١ ص ٤٦٨ ديوان أبى نواس ص٥٧٦.

٢ - ديوان البارودى ج١ ص ٥٣٢ ديوان أبى نواس نفس الصفحة.

يذكرنا بقول النابغة الذبيانى :

فبت كأن العائدات فرشن لى هراسا به يعلى فراشى ويقشب [1]

ويقول (النابغة) أيضا:

فبت كأنى ساورتنى ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع [2]

وفي شعرشعراء مدرسة الإحياء نجد الحكمة والعظة - في بنية النص حتى ولو لم تكن متلاحمة بالبناء الفنى للقصيدة ،وهذا في الغالب - أسوة بالشعر العربى القديم ،بل نجد المعنى منقولا في كسوة لفظية مختلفة عن أشعار القدماء ، ومن هذه الأمثلة في شعر البارودى :

ففي الناس من تلقاه في زى عابد وللغدر في أحشائه عقرب تسرى

ومن قبل قال أبو نواس :

وأعظم أعداء الرجال ثقاتها وأهون من عاديته من تحارب [3]

ومن هذه الأمثلة قول البارودى :

ومن لم يذق حلو الزمان ومره فما هـو إلا طـائش اللب نافر

ومن قبل قال بشار :

إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى ظمئت وأى الناس تصفو مشاربه

ومنه قول البارودى :

إذا لم يكن إلا المعيشة مطلب فكـل زهيد يمسك النفس جابر

ومن قبل قال امرؤ القيس :

ولوأن ما أسعى لأدنى معيشة كفانى- ولم أطلب-قليل من المال [4]

---

١ - ديوان النابغة الذبيانى : تحقيق وشرح كرم البستانى ، ط . دار صادر بيروت د . ت ص١٧.

٢ - م . نفسه ص٨٠.

٣ - ديوان أبى نواس ص٤٢.

٤ - ديوان امرىء القيس بن حجر تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط ٣ دار المعارف د .ت ص ٣٩.

ومنه قول البارودى :

والدهر مدرجة الخطوب فمن يعش يـهرم، ومن يهرم يعث به البلى

ومن قبل قال زهير بن أبي سلمى :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم [1]

وقال البارودى :

ومن لم يدار الناس عاداه صحو أنكره من قومه من يسـوده

ومن قبل قال زهير:

ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم [2]

ومنه قول البارودى:

فما أبصرت في الإخوان ندبا يجلى عن الملامة والعتاب

ولكنا نعاشر من لقينا على حكم الـروءة والتغابي

يذكرنا بقول زهير :

ولست بمستبق أخا لا تلمه على شعث أى الرجال المهذب[3]

وقول بشار بن برد :

إذا كنت في كل الأمور معاتبا صديقك لم تلق الذى لا تعـاتبه

ومن قول البارودى :

قد يظفر الفاتك الألوى بحاجته وليس يدركها الهيابة الحذر

---

١ - ديوان زهير بن أبى سلمى ص ٣٠.
٢ - ديوان زهير بن أبى سلمى ص٣١.
٣ - ديوان زهير بن أبى سلمى ص١٨.

النوع الثانى للتناص عند جيرارجينيت (العلاقة التى يقيمها النص في الكل الذى يشكله العمل الأدبي ، مع ما يمكن أن نسميه الملحق النصى) نجد هذا النوع في المعارضات الشعرية عند شعراء مدرسة الإحياء ، والمعارضة صياغة قصيدة على غرار قصيدة أخرى لشاعر آخر يلتزم فيها الشاعر المعارض (بكسر العين) بالوزن والقافية وحرف الروى للقصيدة التى عارضها ، بل وأحيانا يكرر من أفكار وألفاظ الشاعر الذى يعارضه ، ولكن في الوقت نفسه يحاول الشاعر المعارض(بكسر العين) أن يجعل قصيدته تفوق القصيدة التى عارضها قيمة فنية ، لإظهار تفوقه الفنى ، ومن القصائد التى عارض فيها البارودى الشعراء القدماء القصيدة التى مطلعها :

طربت وعادتنى المخيلة والسكر

وأصبحت لا يلوى بشيمتى الزجر[1]

عارض فيها قصيدة أبي فراس الحمدانى التى مطلعها :

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟

صريع هوى يلوى بي الشوق كلما تلألأ بدر ،أو سرت ديم غرّ...إلخ.

والقصيدة التى مطلعها :

أعد على السمع ذكر البان والعلم

واعذر شآبيب دمعى إن جرت بدم [2]

يعارض فيها قصيدة البوصيرى التى مطلعها :

أمن تذكر جيران بذى سلم أرقت دمعا جرى من مهجة بدم

---

١ - ديوان البارودى ج . ٢ ص٣٩.

٢ - ديوان البارودى ج٣ ص٥٧٨.

وفي القصيدة التى افتتحها بقوله :

ظن الظنون فبات غير موسد حيران يكلأ مستنير الفـــــرقد

بل رب غانية طرقت خباءها والنجم يطرف عن لواحظ أرمد

قالت وقد نظرت إلىّ فضحتنى فارجع لشأنك فالرجال بمرصد

فمسحتها حتى اطمأن فؤادها ونفيت روعتها برأى محـــــصد

ففي هذه القصيدة يعارض قصيدة النابغة الذبيانى والتى مطلعها :

أمن آل مية رائح أومغتدى عجلان ذا زاد وغير مزود [1]

وفي أبياته السابقة يتلمس أثر غزليات عمر ابن أبي ربيعة وخاصة قصيدته :

أمن آل نعم رائح أو مغتدى غداة غد أم رائح فمهجر ..إلخ [2]

وفي قوله (البارودى) :

صلة الخيال على البعاد لقاء لو كان يملك عينى الإغفاء

في هذه القصيدة ينظر متمثلا لقول المتنبى :

أمن ازديارك في الدجى الرقباء إذ حيث كنت في الظلام ضياء

أسفي على أسفي الذى ولهتنى عن علمه فيه على خفاء

مثلت عينك في حشاى جراحة فتشابها كلتاهما النجلاء [3]

---

١ - ديوان محمود سامى البارودى ج ص١٣٦.و ديوان النابغة تحقيق و شرح كرم البستانى ط . دار صادر بيروت د. ت ص٣٨

٢ - ديوان عمر بن أبى ربيعة المخزومى القرشــى، ط الهيئة المصــرية العامة للكتاب القاهرة عام ١٩٧٨ ص٦٤.

٣ - راجع : ديوان البارودى ، ج١ ص ٦٣.و العرف الطيب فى شــرح ديوان أبى الطيب (المتنبى) للشــيخ نصيف اليازجى ، ط دار صادر بيروت د . ت ٢٣/١.

(البارودى وفي قصيدته) التى يقول فيها :

تلاهيت إلا ما يجن ضمير   وداريت إلا ما ينم زفير

هل يستطيع المرء كتمان أمره   وفي الصدر منه بارح وسعير

فيا قاتل الله الهوى ما أشده على المرء إذ يخلو به فيغير... إلخ

يعار ض في هذه القصيدة قصيدة أبي نواس التى مطلعها :

أجارة بيتينا أبوك غيور   وميسور ما يرجى لديك عسير [1]

يعارض فيها قصيدة الشريف الرضى :

لغيرى العلا منى القلى والتجنب   ولولا العلا ما كنت في الحب أرغب

و قصيدة البارودى التى مطلعها :

يا رائد البرق يمم دارة العلم   واحد الغمام إلى حى بذى سلم

يعارض في هذه القصيدة قصيدة البوصيرى التى مطلعها :

أمن تذكر جيران بذى سلم   أرقت دمعا جرى من مهجة بدم

وتذكرنا قصيدة البارودى التى مطلعها :

ذهبَّ الصبا وتولت الأيام   فعلى الصبا وعلى الزمان سلام

تالله أنسى ما حييت عهوده   ولكل عهد في الكرام ذمام

إذ نحن في عيش ترف ظلاله   ولنا بمعترك الهوى آثام

نلهو ونلعب بين خضر حدائق   ليست بغير خيولنا تستام

---

١ - ديوان البارودى تحقيق وتصحيح وضبط وشرح على الجارم ومحمد شفيق معروف ط دار المعارف عام ١٩٧١ج٢ ص٢٦. و ديوان أبى نواس ، ط . دار صادر بيروت د . ت ص ٢١٤.

تذكرنا بقصيدة أبي نواس التى منها :

يا دار ما فعلت بك الأيام   لم تبق فيك بشاشة تستام

عرم الزمان على الذين عهدتهم   بك قاطنين وللزمان عرام

ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم   وأسمت سرح اللهو حيث أساموا

وبلغت ما بلغ امرؤ بشبابه فإذا عصارة كل ذاك آثام [1]

وعارض إسماعيل صبرى الحصرى قصيدة مطلعها :

يا ليل الصب متى غده   أقيام الساعة موعده

يقول إسماعيل صبرى :

أقريب من دنف غده   فالليل تمرد أسوده [2].

وأعتقد أن الشاعر أحمد شوقى أبرز من عارض الشعراء القدماء في شعرهم كمّا وكيفا، ففي قصيدة البردة ، وهى الميمية المشهورة في مدح النبى (خ) ومطلعها :

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمى في الأشهر الحرم

عارض فيها بردة البوصيرى ، التى مطلعها :

أمن تذكر جيران بذى سلم   مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

والقصيدة الدالية التى يقول (شوقى) في مطلعها :

مضناك جفاه مرقده   وبكاه ورحم عوده

وهى معارضة لقصيدة الحصرى التى مطلعها :

يا ليل الصب متى غده   أقيام الساعة موعده؟!

---

١ - شرح ديوان أبى نواس منشورات الشركة العالمية للكتاب ، دار الكتاب اللبنانى ،دار الكتاب العالمى عام ١٩٨٧ - ٣٦٨/٢.

٢ - ديوان إسماعيل صبرى ص١١٤.

والقصيدة السينية والتى مطلعها :

اختلاف الليل والنهار ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

وهى معارضة لسينية البحترى في إيوان كسرى والتى مطلعها :

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدى كل جبس

والقصيدة النونية ، وهى من أشهر أندلسياته، والتى مطلعها:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى على وادينا

عارض فيها ابن زيدون في نونيته التى مطلعها :

أضحى التنائى بديلا عن تجافينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وموشحة شوقى التى يقول في مطلعها :

من لنضو يتنزى ألما برح الشوق به في الغلس

عارض فيها موشحة لسان الدين بن الخطيب ، والتى مطلعها (الموشحة)

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

وبائية شوقى في مدح السلطان عبد الحميد ، التى مطلعها :

بسيفك يعلو الحق، والحق أغلب وينصر دين الله أيان تضرب

عارض فيها المتنبى في قصيدته البائية ، والتى مطلعها :

أغالب فيك والشوق الشوق أغلب

وأعجب من ذا الهجروالوصل أعجب

وقصيدته (شوقى)العينية التى يعارض فيها قصيدة الشيخ الرئيس ابن سينا العينية في النفس ، ومطلعها :

ضمى قناعك يا سعاد أو ارفعى هذى المحاسن ما خلقن لبرقع

و كثير من معارضات شوقى لا نجد فيها اتفاقا إلا في الوزن والقافية ، وبعدها يختلف موضوع قصيدة شوقى عن موضوع القصيدة التى يعارضها اختلافا كاملا ، وقد لاحظ النقاد أن أحمد شوقى في معارضته التى يحتذى القصيدة التى عارضها ، ويحتذى ويقلد ، يتخلف عن منزلة صاحبه الذى عارضه ويسقط دونه ، وحين يحلق (شوقى) في أجواء مشاعره ، ويعبر عن موضوعات تتصل بحياته وحياة بلده وأمته، فإنه يسبق ويجلى ويتفوق على من عارضه [1]

ورأى د. محمد الهادى الطرابلسى أن المعارضة عند شوقى لا تقوم على النسخ، ولا المسخ ، ولا هى مجرد ترجمة للنصوص القديمة ، إلى لغتها الحديثة ، وإنما كانت المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم ب " القراءة الجديدة " للموضوع المشترك ، أو المتقارب ، والشاعر في معارضته قارىء بنى كلامه على كتابة سابقة ،بناء كتابة اتجه فيها بالخطاب إلى القارىء عامة ، وليس هو بكاتب قارئ يماحك كاتبا عاصره ، ويتجه إليه بالخطاب رأسا [2].

وهذا الرأى يؤكد أصالة الشاعر وتفرد شخصيته ، وإن كان هذا لا يمنع أن تحتفظ قصيدته المعارضة بسمت القصيدة التى عارضها نهجا وأسلوبا ، اتفاقا مع النهج العام للقصيدة الكلاسيكية التى التزمت بالنهج التراثي فكرا وإبداعا ، لذا عاد فقال د .الهادى " ومما يميز معارضات شوقي ...أنها تحتفظ في نصوصها بمعالم واضحة ، تدل على القصائد التى تعارضها ، فالقصائد الأصلية حاضرة في معارضات شوقى ، لا لأنها تفرض نفسها بصفة خاصة، وإنما لأن الشاعر نفسه عمد إلى إحياء أثرها في قصائده ، وأبى إلا أن تتسلل لنا شخصيته من خلال شخصيات الآخرين ، وإلا لم يكن لشعره معنى يذكر في باب المعارضة ، ودلّ على الحضور في معارضاته حينا بتسمية صاحب القصيدة التى يعارضها صراحة ، وأحيانا بمجرد الإشارة إليه ، وأحيانا أخرى باستعمال أساليب لم يخف اشتراكها بين الشاعرين ، ولا شك أن أكبر دليل على ازدواجية المعارضة اشتراك الشاعرين في مقاطع الأبيات "[3].

ويقف الطرابلسى على نموذج من معارضة شوقى للبوصيرى ليؤكد رؤيته (القصيدة المعارضة قراءة لنص سابق أكثر مما هى تقليد أو مسخ)

---

١ - راجع: د . ناصر الدين الأسد : عناصر التراث فى شعر شوقى – مجلة فصول المجلد الثالث ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٢ ص ٣٠.

٢ - راجع د . محمد الهادى الطرابلسى : شعر على شعر (معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة) - مجلة فصول المجلد الثالث ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٢. ص٨٩و٩٠.

٣ - راجع : م . نفسه . نفس الصفحة .

يذكر هذه الأبيات لأحمد شوقى :

١١٦- أخوك عيسى دعا ميتا فقام له وأنت أحييت أجيالا من الرمم

١١٧- والجهل موت ، فإن أوتيت معجزة

فابعث من الجهل أو فابعث من الرجم

١١٨- قالوا : غزوت ورسل الله ما بعثوا

لقتل نفس ولا جاءوا لسفك دم

١١٩- جهل وتضليل ، أحلام وسفسطة

فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

١٢٠- لما أتى عفوا كل ذى حسب

تكفل السيف بالجهال والعمم

١٢١- والشر إن تلقه بالخير ضقت به

ذرعا وإن تلقه بالشر ينحسم

١٢٢ - سل المسيحية الغراء : كم شربت

بالصاب من شهوات الظالم الغلم

١٢٣- طريدة الشرك يؤذيها ويوسعها في كل حين قتالا ساطع الحدم

١٢٤- لولا حماة هبـوا لنصرتها بالسيف ما انتفعت بالرفق والرحم

١٢٥- لولا مكانة عيسى عند مرسله وحرمة وجبت للروح في القدر

١٢٦- لسمر البدن الطهر الشـريف على

لوحين لم يخش مؤذيه ولم يـجم

١٢٧ - جلّ المسيح وذاق الصلب شانئه

إن العقاب بقدر الذنب والجرم

١٢٨- أو النبى وروح الله في نزل

فوق السماء ودون العرش محترم

١٢٩ - علمتهم كل شيء يجهلون به حتى القتال وما فيه من الذمم

١٣٠- دعوتهم لجـهاد فيه سؤددهـم

والحرب أسّ نظام الكون والأمم

١٣١- لولاه لم نر للدولات في زمن

ما طال من عـمد أو قرّ من دعم

١٣٢- تلك الشواهد تترى كل آونة

في الأعصر الغر لا في الأعصر الدهم

١٣٣- بالأمس مالت عروش واعتلت

سررلولا القذائف لم تثلم ولم تصم

١٣٤- أشياع عيسى أعدوا كل قاصمة ولم نعد سوى حالات منقصم

وقال البوصيرى :

٣٨- فاق النبيين في خلق وفي خـلق ولم يدانوه في علم ولا كرم

٣٩- وكلهم من رسول الله ملتمس غرفا من البحرأو رشفا من الديم

٤٠- وواقفون لديه عند حدهم من نقطة العلم أو من شكلة الحكم

٤١- فهو الذى تم معناه وصورته ثم اصطفاه حبيـبا بارىء النسم

٤٢- منزه عن شريك في محاسنه فجوهر الحسن فيه غير منقسم

٤٣- دع ما ادعته النصارى في نبيهم

واحكم بما شـــئت مدحا فيه واحتكم

٤٤- وانسب إلى ذاته ما شئت من شرف

وانسب إلى قدره ما شئت من عظم

٤٥- فأن فضل رسول الله ليـس له حد فيعرب عنه ناـق بفــم

٤٦- لو ناسبت قدره آياته عظما

أحيى اسمه حين يدعى دارس اللمم

٤٧- لم يمتحنا بما تعيى العقول بـه

حرصا علينا فلم نرتـب ولم نهم

٤٨- أعيى الورى فهم منعناه فليس يرى

في القرب والبعد فيه غير منفحم

٤٩- كالشمس تظهر للعينين من بعد

صـغيرة وتكل الطـرف من أمم

٥٠- وكيف يدرك في الدنيا حقيقته قـوم نيام تسـلوا عنه بالحلم

٥١- فمبلغ العلم فيه أنه بشـر وأنه خير خلق الله كلهم

٥٢- وكل آى أتى الرسل الكرام بها فإنما اتصلت مـن نوره بـهم

لقد تحدث البوصيرى عن تفوق محمد (خ) على سائر الأنبياء من (٤٠:٣٨) وتفرده بكمال المحاسن دونهم من (٤٢:٤١) ثم بيّن أن فضله على البشرية أعظم من فضلهم عليها من (٤٦:٤٣) وأن حقيقته أقرب مأخذا من حقائقهم وأبعد مرمى من (٥٠:٤٧) وأكد في خاتمة القسم تفوقه المطلق ، فإذا محمد خير البشر وأفضل الرسل من (٥٣:٥١)

أما شوقى فقد أثبت أولا أن معجزة محمد (خ) معنوية لا مادية كمعجزة عيسى (ؑ) من (١١٧:١١٦) ثم بيّن أن لمعنى الفتح في الإسلام طابع التوعية الذهنية ، لا صبغة التصفية الجسدية من (١٢١:١١٨) وتحدث عن شأن السيف في المسيحية فبيّن أنها استعملته على كل حال دفاعا ضد هجوم خصومها المشركين الذين استعملوها بدورهم هجوما ، واتخذوا منه شرعة في الحياة من (١٢٨:١٢٢) وختم بعتاب أن استعمال القوة لإقامة الدعوة ظاهرة مسيحية قبل أن تكون إسلامية من (١٣٤:١٢٩)[١].

---

١ - راجع : م . نفسه ص ٩٠: ٩١.

وإذا كان محور الحديث عند الشاعرين مختلفا ، فمن الطبيعي أن تختلف أساليب الأداء في القطعتين وطاقات الدلالة وأبعادها ، فالبوصيرى يعمد إلى التركيز على ذات محمد(خ)،من حيث هو فرد وإمام،ومحمد(خ)محور الفضل، وهو يجسم الفضل في ذاته ، ويتحلى به في صفاته، فإذا بمحمد(خ)قطب الفضل (فاق النبيين، غرفا من البحر - رشفا من الديم - منزه عن شريك تمّ الله (عزوجل) معناه وصورته- جوهر الحسن فيه غير منقسم) وأساليب التمجيد عن طريق الإضافة، الإضافة النحوية (فضل رسول الله ليس له أحد- هو شمس فضل- خير خلق الله) أو إضافة معنوية (فانسب إلى ذاته - اتصلت آى الرسل من نوره) وتظهر النزعة التمجيدية في شعرالبوصيرى بأكثر جلاء في ترديده المعنى الواحد بإمكانيات مختلفة : فاق النبيين = لم يدانوه ، غرفا من البحر = رشفا من الديم ، نقطة العلم = شكله الحكم ، منزه عن شريك في محاسنه = جوهر الحسن فيه غير منقسم ، وانسب إلى ذاته = وانسب إلى قدره ، اصطفاه (الله) = خير خلق الله كلهم.

هذه الأساليب تكشف أن بناء هذه القطعة كان على الإعجاب ، ولذلك أفضى الكلام إلى ضرب من التغنى والتعبير عن مجرد الاغتباط .

أما شوقى فقد توجه بالمناجاة لروح محمد (خ) الخالدة ، فلم يتحدث عنه بضمير الغائب ، بل توجه بضمير المخاطب بحيث حرص على تقريب المسافة بينه وبين مخاطبه وبعث الحيوية في القضية المشتركة ، وأخرجها من مدار التراث الذى يتغنى به إلى مدار الكسب المتجدد الذى يتطلب رعاية دائمة ويقظة مستمرة.

ولذلك تجاوز في قطعته مجال التغنى والتمجيد إلى الدفاع والنضال ، فاجتهد في تصحيح لحقيقة معجزة محمد (خ) فهى عنده معنوية لا مادية :

أخوك عيسى دعا ميتا فقام له   وأنت أحييت أجيالا من الرمم

واجتهد في تصحيح المفاهيم الإسلامية في الفتوحات :

جهل وتضليل، أحلام وسفسطة   فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

وإن ذهب شوقى مذهب البوصيرى في تقديم محمد على سائر الأنبياء ، فجعله أخا عيسى ، وأشاد بالمسحية (الغرّاء) ولكنه أوضح أن عيسى في واد وهؤلاء في واد آخر :

لولا حماة هبوا لنصرتها   بالسيف ما انتفعت بالرفق والرحم

فالمسيحيون القدماء غير المسحيين بعد ذلك الذين راموا النيل من الإسلام والمسلمين :

أشياع عيسى أعدوا كل قاصمة   ولم نعد سوى حالات منقصم

إن معارضة شوقى تقوم على التصحيح ، وتعديل الشطط ، وتعتمد على العقل في التحقيق والنقد والمقارنة والتحليل والتبرير " ومجمل القول أن شوقى عارض النفس الغنائى الصوفي للبوصيرى في بردته بنفس نضالى ملحمى ،ولذلك قد يظن أن أمير الشعراء في مباشرته الموضوع المشترك بينه وبين البوصيرى ، وقد جدد القراءة أكثر مما جدد الكتابة ، ولكن الحقيقة لم يقدم لنا الرؤية الجديدة إلا في نص جديد ، ولا اعتبار هنا بالنزعة الأدبية ، فلا شك أن نزعة شوقى في هذه المعارضة نزعة كلاسيكية كنزعته في سائر شعره ، ولكن النزعات الأدبية لا تحمل في طياتها طابع التقليد والسلبية، بل شأنها في ذلك شأن الأنفاس ذاتها ، ما كان صوفيا منها وما كان ملحميا فإنها تختلف في الهوية و لا تختلف حتما في المعيار ، ولذلك نعتبر أن منطلق شوقى في معارضته يبدو في الظاهر منطلق احتذاء ومقاربة ، ولكن مآله مآل ارتقاء ومجاوزة وفي المجاوزة عندنا معنى التحرر ، لا معنى التفوق ضرورة ، وإلا لما جاز لنا أن نصرح بأننا طربنا لبردة البوصرى أكثر مما طربنا لنهج البردة ، إلا أن حكمنا هذا مبنى على قصيدة شوقى في حد ذاتها ، لا على نزعته الكلاسيكية فيها "[1]

ومن صورالتناص التى تعكس لنا العلاقة بين الشاعر والتراث نظم التراث ، وهذا النوع من التناص وقد أطلق عليه د . محمد نجيب التلاوى التناص الخارجى[2]، لأن الشاعر لا يلجأ إلى تداخل نص بنص من خلال التشكيل اللغوى ، بل يغلب على النص التناص في الإطار العام للقصيدة ، فالعلاقة بين النص المنتج والنص التراثى تتمحور في (سرد الحدث التاريخ شعرا) أى تحويل المنثور إلى منظوم ، لقيمة أخلاقية وهى الاعتزاز بالماضى ، وأخذ العبرة منه ، وكان أحمد شوقى رائدا في المجال ، حين نظم قصيدة عن كبار الحوادث بوادى النيل ، شارك بها في المؤتمر الشرقى الدولى بمدينة جنيف عام ١٨٩٤، والقصيدة تربو على الثلاثمائة بيت (٣٠٧ بيتا) يبدؤها بسبعة عشر بيتا ، يتحدث فيها عن السفينة التى أقلته إلى جنيف ، وفي وصفه هذا يستبدل وصف الناقة في القصيدة التراثية بوصف السفينة ، حتى أنه يشبه سير السفينة في صعودها ونزولها بحركة الإبل في سيرها صعودا وهبوطا في الصحراء.

---

١ - م . نفسه ص٩٥.

٢ - راجع : د. محمد نجيب التلاوى : شعرية التناص ، دراسة ضمن مجموعات دراسات بعنوان صورة الحبيب بين المقدس والدنيوى في شعر عبد الله باشراحيل ، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام ٢٠٠٥ ص١٤١ وما بعدها .

يقول :

نازلات في سيرها صاعدات كالهوادى يهزهن الحداء [1]

وبعد ذلك يفخر بعظمة أمجاد مصر قائلا :

وملكنا فالمالكون عبيد والبرايا بأسرهم أسراء....إلخ

وبعدها يتحدث عن أمجاد الفراعنة وقبورهم التى تدل على تقدمهم وحضارتهم ويذكر من هؤلاء (سيزوستريس – رمسيس – بنتاهور - قمبيز- منفيس - كليوبترة إيزيس – أوزوريس – آبيس ...إلخ) ويذكر تضحية بنت فرعون (كرمز للفتاة الفرعونية) بحياتها من أجل الوطن عندما ألقت بنفسها في النيل من أجل أن يجرى النيل ، وهذه عادة قديمة تعبر عن معتقد هؤلاء لجريان النيل ،ثم يتحدث عن الإسكندر وحربه ،ودور مصر وموقف كليوبترة من هذه الحرب من أجل حقن الدماء ، وبعدها يسرد للأنبياء الذين قدسوا هذه المنطقة ، بداية من موسى(؛) ثم عيسى(؛) ثم النبى محمد(خ) وبعدها مجد الأيوبيين ، وينهى هذه الحوادث بما حققه أولاد محمد على خاصة الخديوى سعيد والخديوى عباس حلمى ، كل ذلك في أسلوب وسرد للأحداث ، في أسلوب تقرى يفتقر إلى ذلك الروح الشعرى الذى يترقرق في شعر شوقى الغنائى ، وقد أدرك شوقى هذا ، لذا أعلن في مقدمة منظومته،

والقصيدة لا تعدو أن تكون نظما للأحداث أكثر من أن تكون إبداعا تتفجر فيه طاقة الخيال الذى يعطى الشعر مذاقا رائعا ، إضافة إلى الاستطراد ، وفرض رأيه على المتلقي بالإشادة بالترك ، وبأسرة محمد على ، وإن كان الأفضل أن يشيد بمحمد على وبابنه إبراهيم لما قدماه لمصر من نهضة علمية وعسكرية في حياتهما، لا بالخديوي سعيد وعباس حلمي كما فعل .

وحافظ إبراهيم ينظم مواقف بارزة في حياة عمر بن الخطاب تبرز لنا مآثره وفضائل إنسانية تمجد صاحبها ، ويقتدي بها ،وتبلغ القصيدة مائة وثمانية وثمانين بيتا تبدأ بإهداء أربعة أبيات ، وخاتمة خمسة أبيات ، وقد أنشد هذه المطولة في الحفل الذى أقيم بمدرج وزارة المعارف بدرب الجماميز ، مساء الجمعة ٨ فبراير عام ١٩١٨، يقول في افتتاحها :

---

١ - الشوقيات شرح وتعليق يحيى الشامى ط دار الفكر العربى ١٩٩٦،ج١ ص ١٦.والقصيدة من ص١٦:٢٩.

حسب القوافي وحسبى حين ألقيها

أني إلى ساحة الفاروق أهديها [1]

وبعدها فقرة بعنوان مقتل عمر (أربعة عشر بيتا) ينظم فيها لقتل أبي لؤلؤة المجوسى غلام المغيرة بن شعبة له ، لعدم استجابة عمر لشكوته من ارتفاع الخراج عليه ، يستهلها بقوله :
مولى المغيرة لا جادتك غادية من رحمة الله ما جادت غواديها

ثم فقرة بعنوان إسلام عمر (أحد عشر بيتا) ينظم لإسلامه إثر تلاوة آيات من سورة طه عليه ، فلان لها قلبه ، وبعدها فقرة بعنوان عمر وربيعة أبي بكر (أربعة عشر بيتا) ، وفيها عرض ليوم الثقيفة حين حزم عمر عملية البيعة لأبي بكر بعد وفاة الرسول (خ) ومن نظمه للأحداث ،سرده لقول عمر عند سماعه نبأ موت الرسول : من قال إن محمدا قد مات قتلته بسيفي ، يقول :
تصيح : من قال نفس المصطفي قبضت

علوت هامته بالسيف أبريها....إلخ.

وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (عمر وعلى) في خمسة أبيات ،وفيه يذكر لرفض على البيعة ، ولكن حزم عمر أنهى الموقف ، وهذه مغالطة فندها طه حسين في كتابه (الشيخان) وبعدها فقرة بعنوان (عمر وجبلة بن الأيهم) في أربعة أبيات ، وفيها يعرض لإصرار عمر على القصاص من جبلة بن الأيهم (فتى من غسان) الذى أسلم ، وجاء لأداء فريضة الحج ، وعندما وطأ أعرابي ثوبه ، لطمه جبلة فهشم أنفه فأصر عمر على القصاص منه ، فهرب جبلة وارتد بعدها .
وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (عمر وأبو سفيان) في تسعة أبيات ، وفيها ينظم لموقف عمر من إخفاء أبي سفيان لمال أرسله معاوية من الشام ،لأنه من مال خزينة المسلمين ، وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (عمر وخالد بن الوليد) في تسعة وعشرين بيتا ، وفيها يعرض لعزل عمر بن الخطاب لخالد بن الوليد حتى لا يفتن الناس به ، ولقتله مالك بن نويرة وزواجه من امرأته ،ويشيد بتقبل خالد لعزله مما يدلل على تمسكه بقيم الإسلام التى ينبغى الالتزام بها

---

١ - ديوان حافظ ج١ ص٧٧ والقصيدة من ص٧٧:٩٧.

يقول :

واستقبل العزل في إبان سطوته ومجده مستريح النفس هاديها

وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (عمر وولده عبد الله) في ثمانية أبيات ، وفيها يعرض لأخذ عمر نوق لعبد الله ابنه ، لشكه أنه أشبعها من بيت مال المسلمين ، وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (عمر ونصر بن حجاج) في تسعة أبيات، وفيها ينظم لإخراج عمر لنصر بن الحجاج مخافة من فتنة النساء به ، وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (عمر ورسول كسرى) في سبعة أبيات، يعرض فيها لاندهاش رسول كسرى لما وجده نائما أمام بيته المتواضع الذى لا يزيد مكانة عن بيوت المسلمين ، فقال : حكمت فعدلت فنمت يا عمر ، يقول في آخر بيت :

أمنت لما أقمت العدل بينهم فنــمت نوم قرير العين هانيها

وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (عمر والشورى) في ثمانية أبيات ، وفيها يشيد باتخاذ عمر لمبدأ الشورى ، خاتما الفقرة ببيت حكمى :

رأى الجماعة لا تشقى البلاد به رغم الخلاف ورأى الفرد يشقيها

وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (مثال من زهده) في سبعة أبيات ، وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (مثال من رحمته) في أربعة أبيات ، وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (مثال من تقشفه وورعه) في خمسة عشر بيتا ، ويذكر فيه رفضه لامرأته شراء الحلوى لحاجة بيت المال لهذا المال ، قائلا :

ما زاد قوتنا فالمسلمون به أولى فقومى لبيت المال رديها

وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (مثال من هيبته) في ستة عشر بيتا ، لمواقف من هيبته في الجاهلية والإسلام ، وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (مثال من رجوعه إلى الحقّ) في أحد عشر بيتا ، لموقف حدث من عمر عندما تلصص على بعض شاربى الخمر ، وبدخوله البيت عليهم بطريقة غير مشروعة ، ورغم خطأ هؤلاء راجعوه ، فاعترف بخطئه ،وبعدها يعرض في فقرة بعنوان (عمر وشجرة الرضوان) في بيتين عرض فيهما لقطع عمر شجرة بيعة الرضوان حتى لا يفتن الناس بها ، لحدوث البيعة تحتها وأخيرا الخاتمة في خمسة أبيات ، مبينا العبرة من سرد هذه المناقب في تلك السيرة قائلا

هذى مناقبه في عهد دولته للشاهدين وللأعقاب أحكيها ...إلخ .

وأحمد محرم في ديوانه مجد الإسلام ،أو ما أطلق عليه بعضهم الإلياذة الإسلامية،ينظم أحداث الدعوة الإسلامية، ممهدا بفترة التخبط التى مرت بها هذه المنطقة قبل مجىء البعثة المحمدية ، ثم مجىء محمد (خ) بدعوته السامية، وقد قسم عمله إلى فصول، وكثيرا ما يقدم للفصل بقطعة نثرية يوضح فيها موضوع القصيدة التالية، سواء اتصلت بغزوة،أوحادثة من حوادث السيرة الذكية، ولم يقص أحمد محرم كل وقائع الرسول وغرواته ، فقد اختار أهمها مثل غزوة بدر الكبرى ، وغزوة أحد ، وبنى النضير ،ودومة الجندل ،وبنى قريظة ، والخندق ، تلك الغزوات التى يلمع وميضها في جبهة الإسلام ،وإن كان عنوان العمل (الإلياذة) وموضوعه (الغزوات أى الشعر القصصى) يتفقان مع إلياذة هوميروس،ولكنهما يختلفان، فإلياذة هوميروس تجنح إلى الخيال البعيد ، وتعيشّنا فترة طويلة من صراع الآلهة واختلافهم ،في عمل أدبى يغلب عليه الفانتازيا ، على خلاف عمل أحمد محرم ، الذى ينظم وقائع حقيقية حدثت في عالم الواقع ، ولم يضف عليها من الخيال البعيد الجامح مثلما فعل هوميروس ،إن هوميروس صنع عملا خياليا خلاقا، ولكن أحمد محرم نظم تاريخا في وزن شعرى ، ونقف على نموذج من شعر أحمد محرم في غزوة بدر :

ما للنفوس على العماية تجنح　　أتظن أن السيف عنها يصفح

داويت بالحسنى فلجّ فسادها　　ولديك إن شئت الدواءالأصلح

الإذن جاء فقل لقومك أقبلوا　　بالبيض برق والصوافن تضبح

أفيطمع الكفار أن لا يؤخذوا　　بل غرهم حلم يمد ويفسح

أمنوا نكالك فاستبد طغاتهم　　أفكنت إذ تزجى الزواجر تمزج

اليوم توردها الدماء فترتوى　　وتردها نشوى المتون فتفرح

المشركون عموا وأنت موكل　　بالشرك يمحى والعماية تمسح

خذهم ببأسك لا ترعك جموعهم　　فلأنت إن وزنوا الكتائب أرجح

ضلوا السبيل وفي يمينك ساطع يهدى النفوس لإلى التى هى أوضح ...إلخ.
ثم يتحدث عن أبي سفيان وذهابه في قافلة للتجارة ، واعتراض المسلمين له، ورغم نجاة القافلة إلا أن سفيان رفض ذلك واستنفر قريشا للقتال، وصف أحمد محرم استعداد قريش للحرب وخروج النساء معهم يضربن على المزاهر لحثّ أزواجهن على النصر :

نفروا يريدون القتال وغرّهم عبث اللواتى في الهوادج تنبح

عنّت بهجو المسلمين وإنها لأضل من يهجو الرجال ويمدح

الضاربات على الدفوف فإن هم ضربوا الطلى فالنادبات النّوح

ويصف أحمد محرم تنظيم الجيوش والالتحام بالعدو بعد المنازلات الفردية ومقتل عتبة وشيبة ابنى ربيعة، وعرش الرسول (خ) ومن حوله الذين يذودون عن عرشه :

جدّ البلاء وهبّ إعصار الردى يرمى بأبطال الوغى ويطوح

نظر النبى فضج يدعو ربه لا همّ نصرك إننا لنــكدح

تلك العصابة ما لدينك غيرها إن شدّ عاد أو أغار مجلح

لا هم إن تهلك فما لـك عابد يغدو على الغبراء أو يتروح

فالشاعر يلتزم بالنص التراثى حتى في قول الرسول (خ)اللهم إن تهلك هذه العصابة اليوم لا تعبد في الأرض أبدا ، ويستمر في سرده الدقيق لأسماء المقاتلين وللحظات القتال ، إلى أن أنزل الله كتيبة من الملائكة لتنصر المسلمين ، وتضرب الكفار فوق الأعناق ، وتضرب كل بنان :

الله أرسل في السحاب كتيبـة تهفو كما هفت البروق اللمح

جبريل يضرب والملائك وبنانهم صفّ ترض به الصفوف وترضخ

للقوم في أعناقهم وبنانـهم نار تريك الداء كـيف يبرح

وما لبث أن فر الكفار ووراءهم تترنح جثث قتلاهم :

أودى بعتبة والوليد وشبة وأمية القدر الذى لا يدرح

وهوى أبو جهل ونوفل وارعوى بعد اللجاج الفاحش المتوقح

وانتهت المعركة بالنصر للمسلمين والخزى لأعداء الله ، يصور أحمد محرم صدى الواقعة في مكة :

ما أكثر الباكين ملء جفونهم للجمع بالبيض البواتر يصدع

جزّ النساء شعورهن وغودرت للحزن منهن الدموع الهمع

رجعن مكروه العويل على أسى والبيت يشدو والحطيم يرجع

والمسلمون بنعمة من ربهم فها لكل موحد منا مستمتع

الله أكبر لا مرد لحكمه هو ربنا وإليه منا المرجع

تنتهى الغزوة في إلياذة أحمد محرم وتتبعها غزوات أخرى على هذا النهج من النظم الدقيق الذى يلتزم الدقة ،فأحمد محرم " لا يكتب ملحمة كالملحمة التى كتب فيها هوميروس إلياذته ، وإنما يكتب أو قل ينظم سيرة الرسول (خ) وفرق بين نظم السرد والشعر القصصى ، ذلك لأن الأول عمل آلى ، فالشاعر يقرأ التاريخ ، ثم يحوله شعرا ، أو قل يحوله نظما ،وهو لذلك لا يعالج حربا ولا ملحمة بعينها ، وإنما عاج سيرة مطولة فيها الحرب وفيها غير الحرب "[1]

والشاعر عبد الله باشراحيل يقتدى بالشعراء السابقين ،فينظم ديوانا بأكمله (ديوان أقمار مكة) يعرض فيه لحياة الرسول (خ) في قصيدة (سيد الخلق) ولمآثر أبي بكر، وعمر بن الخطاب ، وعثمان بن عفان ، وعلى بن أبي طالب ، وأسامة بن زيد في قصائد بعنوان هذه الأسماء،ويبدأ الديوان بقصيدة (مالك الملك) وفيها ابتهال وتوسل وثناء على الله سبحانه وتعالى ، كمقدمة ليعينه على هذا العمل.

---

١ - د. شوقى ضيف :دراسات فى الشعر العربى المعاصر ط ٨. دار المعارف د.ت ص٥٤. وراجع الدراسة التى أعدها المؤلف في كتابه ،بعنوان الإلياذة الإسلامية من ص ٤٤ وما بعدها.

يارب مجدك عطّر الأعـطارا وسناك إشراق جلا الأنظارا

من غير فضلك لا تعزّ حياتنا أنت العظيم تقدر الأقـدارا

ندعوك باسمك يا كريم فمدنا من نورك الوضاء كي نختارا....إلخ [١]

ويلاحظ على الشاعر أنه أطال في عرض حياة ومآثر الرسول (خ) يثنى عليه ثناء وفيرا في قصيدة سيد الخلق :

سيد الخلق والمقام جليـــل إنك تهدى ولسنا والدليـــل

الأزاهير في رحابك تنـــدى ودموع على ثراك تسيـــل

تقتفي النور من سناك يمنى موهـن القلـب والأمـانـى نـزول [٢]

ويكاد يعرض بدقة لحياته الأولى سردا دقيقا يقول :

سيرة الطفل يوم مات أبــوه قبل ميلاده ومات الخلــــيل

ووليد الرؤى وآية حـــسن صاغها الله فهو خلق جميل

ومضى (جده) يساقيه حــبا وهو منه الحفيد والمأمـــول

قضـت الأم نحبهـا وتوارت وإذا اليتم جائر يستطـــيل

بعد أن مات جده قد رعـاه عمه والمدى إليه يجـــيل

فغدا الحب والرضى والأماني وسقاه من الندى السلسبيل

---

١ ـ الأعمال الشـعرية : عبد الله باشـراحيل ط ١المؤسسـة العربية للدراسـات والنشـر بيروت عام ٢٠٠٣ ج٢ ديوان أقمار مكة ص٥٥٢.

٢ ـ م . نفسه ص ٥٥٧.والقصيدة من ص ٥٦٨: ٥٥٧.

ويعرض بعدها لموت عمه وزوجته خديجة :

وقضى عمه الحبيب وأودى   أى عبء على الرسول ثقيل

فقد الحب يا خديجة قلـــبا   يوم أن غبت واستدام الأفول

وبعدها يعرض لرحلته (خ) إلى الطائف ، ومعراجه ،وهجرته ، ونوم على (ت) في فراشه ، ودوله غار ثور ، ووصوله المدينة المنورة ، وبناء مسجد قباء ، وغزواته ، قول في غزوة الخندق :

يا لعصف الرياح وهى ضوار   وخيام تناثرت وخيــول

وجنود الإله رعــب تبدى   يحصد البغى والبغاة ذهول

إلى فتح مكة ووفاته ،كل ذلك في سرد رائق جميل فيه من سلاسة الأداء ، ونصاعة اللغة الشعرية التى لاتحتاج إلى قواميس ويختتم القصيدة على سنن القدماء بالسلام والدعاء :

فسلام على الرسـول ندى   وصلاة على النبى تطـول

وفي قصيدة أبي بكر الصديق يعرض لمآثره وإنجازاته ، (الصدّيق – ثانى اثنين في الغار- عدله – ثانى الخلفاء – زهده فتوحاته) [1] ويختم القصيدة ببيان الغرض من نظم هذه الأحداث :

تاريخنا بعض أسماء نرددها   مثل الفراقد بالأضواء تغشانا

وفي قصيدة عمر بن الخطاب [2] يقف على عدله ،ومبدأ الشورى عنده ، واستشهاده ليجعل استشهاده من رضا المولى عليه :

يا طعنة الغدر والفاروق يرمقـها   قضى الشهيد ولما ينفع الحـذر

رضوان ربك بك أسمى ما سعيت له   فانعم بجنات عدن طبت يا عـمر

---

١ - راجع القصيدة : م . نفسه من ص ٥٦٩:٥٧١.

٢ - راجع القصيدة : م . نفسه من ص ٥٧٢:٥٧٤.

وفي قصيدة عثمان بن عفان [١] يعرض فيها لمناقبه ، صهر رسول الله (خ) وجامع القرآن الكريم ومجهز الجيوش للفتوحات ، يقول :

يا صهر خلق عباد الله كلـهم — من كان يعرف بالنورين مزدانا

يا من وعيت سنى القرآن تجمعه — تصونه في عيون الدهر فرقانا

ويا مجهز جيش العشرة انطلقـت — فلوله في رحاب الأرض فرسانا

ومن مآثره وصفاته النضرة – أيضا - الزهد والإنفاق في سبيل الله بسخاء، وفي التعبير بهذه السمات يتجلى الجمال الفنى في الصياغة :

زهدت إلا من التقوى وأكرمها — صدق نماك به الديان مــولانا

وأنت بالنور تستهدى بصائره — وأنت للدهر تبنى ما علا شانا...إلخ.

وفي قصيدة على بن أبي طالب [٢] يعدد لمناقب على (ل) ربيب النبي (خ) زوج ابنته ،شجاعته ، أبو الحسين ، رابع الخلفاء ،رجاحة عقله ، وفتواه ، ليختم القصيدة بقوله :

وصل ربى على (طه) وعترته — هو الحبيب ونعم الأهل والآل

وأم المؤمنين عائشة (ل) في قصيدة بهذا العنوان [٣]، يعدد الشاعر لمناقبها وفضائلها :زوجة نبينا وأمنا ، وأحب الناس إلى الرسول (خ) وابنة الصديق ، ومتعلمة وفقيهة للنساء ، يقول :

أمنا تلك وأم المؤمنــينا — زوجة المحمود أخلاقا ودينا

يا أحب الناس بالمبعوث تعلو — و أشد الخلق حرصا ويقينــا

يا ابنة الصديق مأثور العطايا — قد زكا نفسا وبرا وشـؤونا

---

١ - راجع القصيدة : م . نفسه ص ٥٧٥:٥٧٧.
٢ - راجع القصيدة : م . نفسه ص٥٨٧:٥٨٠.
٣ - راجع القصيدة : م . نفسه ص ٥٨١:٥٨٢.

وأسامة بن زيد [١] فارس وقائد الجيش رغم حداثة سنه ومجاهد في سبيل الله ضرب المثل وأصبح قدوة لنل ، ونتمنى أن نكون مثله ، يقول :

قاد للإسـلام حـــتفا وسقى منهم حـــسامه

ليتنا مثل أســامة كلما هز العـــــمامة

ورغم أن الشاعر يستخدم في أشعاره هذه المعجم الدينى ، مثل (الرحيم ، العظيم ، الكريم ،الخلق ، المقام، قاب قوسين ، مالك الملك ، الخشوع ، الإيمان ، الجهاد الهدى ، الأنام ، القيامة ، الجنة ، التقى ، العبادة ، الصلاة.إلخ) ولكن لم يستطع أن يفعل نصا من خلال هذا التناص التاريخى والدينى ،ليخلق عملا جديدا في دلالاته وقيمه الفنية لارتباطه بالموروث ارتباطا ناسخا ، لا موظفا له ،ولا مفجرا لطاقته الفنية والإيحائية ، في عمل فنى جديد في معطياته الفنية والدلالية.

صور التناص السابقة - التى عرضنا لها - تفتقد تفاعل التناص كقيمة فنية ، في استحضار نص سابق ، ودمجه في نصوص عصرية ، من أجل بنية فنية جديدة ، وبذلك يفتقد التناص قيمته الفنية التى نظر له المنظرون ، فـ " التفاعل النصى نزعة حوارية ويكون النص الجديد نصا بؤريا ممركزا.يعول على التفاعل النصى إنتاج النصوص وإنتاج القوالب الجاهزة ، التى تصبح بدورها مضاعفة ، تتوالد عنها قوالب أخرى "[٢] فالتناص خلق نص من نصوص أخرى ،بطريق تفاعلية ، تخفي ملامح النص السابق وتنشأ نصا جديدا ، قد يتضمن بعض ملامح النص السابق ، ولكن له ملامحه المميزة والتى من خلالها يتكون نص ذو نزعة تأويلية ، لأنه يجنح إلى الغموض الفنى ، لتصبح العلاقة بين هذا النص والنصوص الأخرى علاقة جدلية ، تقوم على الاستدعاء ، والتحويل والإحلال وإنتاج نص جديد.

وتتوالى صور أخرى للتناص في شعر مدرسة الإحياء ، دون تفعيل للنص القديم ودمجه في النص الحديث لقيمة فنية، لنجد شرحا للنص القديم ، كما فعل شوقى حين شرح شوقى قول أبي نواس :

يا ويح أهلى أبلى بين أعينهم على الفراش و لا يدرون ما دائى

---

١ - راجع قصيدة أسامة : م . نفسه ص ٥٨٧:٥٨٨.

٢ - عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن ص١٧٠.

فقال (شوقى):

يا ويح أهلى أبلى بين أعينهم ويدرج الموت في جسمى وأعضائى

وينظرون لجنب لا هدوء له على الفراش و لا يـدرون ما دائى [1]

أونقدا للنص التراثى برؤية جديدة للشاعر، كما فعل شوقى - أيضا - في معارضة أبي العلاء المعرى في قوله :

هذا جناه أبي على وما جنيت على أحد

قال (شوقى) مناقضا هذا القول :

بينى وبين أبي العلاء قضية في البرّ أستدعى لها الحكماء

هو قد رأى نعمى أبيه جناية وأرى الجناية من أبي النعماء [2]

ومنه قول البارودى :

كم غادر الشعراء من متردم ولرب تال بذّ شأو مقدّم [3]

مأخوذ من قول عنترة :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

فقد غير في الشطر الثانى ، وقال قد يسبق التالى السابق في الإتيان بالجديد ، وربما يكون في كلام البارودى تعريض به وبغيره من الشعراء الذين عارضوا الشعراء القدماء ، لغرض إظهار تفوقهم فنيا عليهم .

وأقبح السرقات عند الناقد العربي القديم النسخ ، وبمفهوم النقد الحديث نقل الشاعر لنص آخر إلى مجرى نصه ،بدون غاية فنية ،وفيه يضيع قيمة التناص الفنية ، ونجد كثيرا من الأمثلة في شعر شعراء مدرسة الإحياء على سبيل الإشارة ، سواء بإشارتهم إلى أسماء الشعراء القدماء ،أو لبعض أشعارهم قديما وحديثا ، لا لخلق بنية نصية جديدة تتمتع بجمالها الفنى.

---

١ - الشوقيات شرح وتعليق د . يحيى شامى ط ١ دار الفكر العربى بيروت عام ١٩٩٦ ج١ ص٥٩:٦٠.

٢ - الشوقيات ج ١ ص ٦١.

٣ - ديوان البارودى ج٣ ص٤٨٥.

ومن هذه الأمثلة قول على الجارم في رثاء إسماعيل صبرى :

عبثت "بالوليد" ثم أرتـه منه أنقى معنـى وأقـوم قيلا

لو وعاها ما اهتز ينـشد يوما (ذاك وادى الأراك فاحبس قليلا)

(قف مشوقا أو مســعدا أو حزينا أو معينـا أو عاذرا أو عذولا)

فالشاعر يقتبس مطلع لقصيدة البحترى ذاك وادى الأراك فاحبس قليلا إلخ .

ونجد في شعرهم الإشارة لشعر بعضهم في قصائدهم ، لا لغاية فنية ،ولكن لمجرد الإشارة ، وإن هدف الشاعر في نصه من هذه الإشارات مدح الشاعر الذى يشير إلى هذه القصائد ،كنموذج لشعره الجيد، بيد أن هذه الإشارة ليس لها من القيمة الفنية، التى تثرى النص ، بخلق نص جديد يحمل جينات تكوينية حديثة ، منه قول حافظ في تهنئة عباس الثانى بمناسبة عيد الأضحى :

صدق الذى قد قال فيه وحسـبه أن الزمان لما يقول مصدق:

(لك مصر ماضيها وحاضرها معا ولك الغد المتحتم المتحـقق)

والبيت الثانى من قصيدة لإسماعيل صبرى للخديوى في هذه المناسبة أيضا[1].

وفي قصيدة لحافظ أرسلها لشوقى بمناسبة تتويجه أميرا للشعراء يضمنها بأشعار من شعر شوقى ، يقول :

١ - أ(من أى عهد في القرى) قد تفجرت

ينابيع هذا الفكر أم (أخت يوشع)

٢- وفي (توت) ما أعيا ابتكار موفـق

وفي (ناشىء في الورد) إلهام مبدع

٣ - أسالت (سلا قلبى) شئونى تذكـرا

كما نثــــرت (ريم على القاع) أدمع

١ - ديوان حافظ ج١ ص٤٣.وديوان إسماعيل صبرى ص ٥٨.

٤ - و(سل يلذرا) إنى رأيت جـمالها

على الدهر قد أنسى جمال (المقنع)

٥- أطلت علينـا (أخت أندلس) بما أطلت فكانت للنهى خير مشرع

٦ - وفي نسج (ضداح) أتيـت بآية من السهل لانتقاد (لابن المقفع)

٧ - وروائع وصف في (أبي الهول) سقته

كبستان نور قبل رعيـــــك ما رعى

٨ - وفي (انظر إلى الأقمار) زفرة واجد

وأنه مقروح الفؤاد في جوف مصنع

٩ - وسينية (للبحـترى) نسخــتـها

بسينية قد أخرست كل مـدعى [1]

وفي هذه الأبيات إشارة إلى جمال شعر شوقى ، من خلال هذه النماذج من قصائد ه الشعرية، ففي البيت الأول إشارة إلى قصيدة شوقى في النيل التى مفتتحها:

من أى عهد في القرى تتدفق ؟! وبأى كف في البرية تغدق ؟!

والبيت الثانى إشارة إلى قول شوقى في قصيدة توت عنخ آمون مفتتحها:
قفي يا أخت يوشع خبرينا أحاديث القرون الغابرينا

١ - ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص١٢٢:١٢٥.

وفي الشطر الثانى من البيت نفسه إشارة إلى قصيدة شوقى ، في المنتحرين لرسوبهم في الامتحانات وأولها :

ناشىء في الورد من أيامه حسبه الله أبا لورد عثر

وفي البيت الثالث في الشطر الأول يشير بقوله (سلا قلبى) إلى قصيدة لشوقى قالها في استقباله لمصر عند عودته من منفاه بالأندلس ، أولها :

سلا قلبى غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا

وبقوله في الشطر الثانى من البيت نفسه (ريم على القاع) إشارة إلى قصيدة له في مدح النبى (خ) والتى سماها نهج البردة ، وأولها :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمى في الأشهر الحرم

وفي البيت الرابع في قوله (سل يلذرا) يشير إلى قصيدة شوقى في خلع السلطان عبد الحميد التى سماها عبرة الدهر ، والتى أولها :

سل يلذرا ذات القصور هل جاءها نبأ البدور؟!

ويريد بالمقنع في الشطر الثانى(المقنع الكندى) وهو لقب غلب عليه لأنه كان أحسن الناس وجها ، فكان لا يسير إلا مقنعا ، واسمه محمد بن مظفر بن عمير، وهو شاعر مقل من شعراء العصر الأموى .

وفي البيت الخامس في قوله (أخت أندلس) إشارة إلى قصيدة شوقى في رثاء مدينة أدرنة ، وكانت قد سقطت في يد البلغار في الحرب البلقانية.

وفي قوله (صدّاح) في أول البيت السادس إشارة إلى قول شوقى في تفضيل حجاب المرأة على سفورها ، في قصيدة يخاطب بها ملك حفنى ناصف (باحثة البادية) أولها:

صدّاح يا ملك الكـــــاريا أمير البلبل

وفي قوله ابن المقفع إشارة إلى الكاتب المعروف في العصر العباسى ، وكان كما ورد في بعض الروايات(إباحيا) ويقال إن من أسباب قتله إباحيته وزندقته .

وفي البيت السابع (أبى الهول) إشارة إلى قصيدة شوقى في وصف أبى الهول وأولها:

أبا الهول طال عليك العصر وبلغت في الأرض أقصى العمر

وفي قوله في البيت الثامن (انظر إلى الأقمار) يشير إلى قصيدة لشوقى في رثاء فتحى ونورى الطيارين العثمانيين ، وكانا قد سقطت بهما طائرتهما أثناء رحلتهما إلى مصر قبل نشوب الحرب العظمى، وأولها:

انظر إلى الأقمار كيف تزول وإلى وجوه السعد كيف تحول

وفي قوله في البيت التاسع (وسينية البحترى)إشارة إلى قصيدة شوقى التى عارض فيها البحترى في سينيته:

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبس

وقد وصف فيها البحترى إيوان كسرى ، وعارضها شوقى بقصيدة عرض فيها لبعده عن بلاده في منفاه بالأندلس ، والتى أولها :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

ومنه قول على الجارم في قصيدة الجامعة العربية :

دعوت بيانى أن يفيض فأسعدا وناديت شعرى أن يجيب فغردا

من قول البارودى :

لما وقفنا للوداع وأسبلت مدامعنا فوق الترائب كالمزن

أهبت بصبرى أن يعود فعزنى وناديت حلمى أن يثوب فلم يغن [1]

ومن التناص عند على الجارم قوله في قصيدة من شاعر لشاعر :

وترجع بغداد بعد الفناء تحدث للناس أخبارها [2]

١ - راجع : ديوان على الجارم ج١ ص٨٤. وديوان البارودى ج٤ ص٥و٦

٢ - ديوان على الجارم ج١ ص٩٨. متأثرا بقوله تعالى يومئذ تحدث أخبارها (سورة الزلزلة الآية ٤)

التناص عند مدرسة الإحياء لم يؤت ثماره الفنية لأنه لم يحقق الغاية من التناص في دمج نصوص أخرى بمجرى النص ، سواء أأشار إليها الشاعر أم لم يشر إليها؟ وإنما جرى في الغالب حول محاكاة القالب الفنى القديم،وتقليده التقليد الذى يأخذ شكل النسخ، لا لخلق نص شعرى حديث بمقومات فنية حديثة، أو بمعارضة نص قديم بقصيدة حديثة من أجل إظهار تفوق الشاعر الحديث ، وتجاوزه للشاعر القديم في إدراك معانى لم يفطن إليها هذا الشاعر القديم ، وفي القليل منها جاء التناص إيجابيا في خلق معنى جديد من معنى شعرى قديم ، دون الإشارة إلى صاحب النص السابق ولكن ذهب جمال هذا النوع دوران المعنى في فلك بيت شعرى، لا لخلق نص فنى متكامل ، وجاء هذا النوع كنوع من ترسب ثقافات سابقة في ذهن الشعر الحدث ، نتيجة إطلاعه وارتباطه بالتراث العربى القديم .

لا ندين الشعر العربى – في هذه المرحلة - من حياته الفنية ، التي جاء بعث الشعر في صورته التراثية المشرقة ، لضرورة فنية اقتضتها ظروفها التاريخية والفكرية والثقافية ، لنطبق فكرا حديثا عليه ، ونعلم أن مصطلح التناص ظهر كمصطلح فني في الستينيات ، ولكن ما ذكرناه كان نتيجة دراسة موضوعية أقررنا إيجابياتها وسلبياتها ألم يقل أندريه شينيه عن الكلاسيكية الجديدة في أوربا ـ والتى تقابل عندنا شعر مدرسة الإحياء – إن هدفها التعبير عن أفكار جديدة في ثوب القديم ، هكذا كان نهج شعراء مدرسة الإحياء ، لتكون إرهاصا لحركات التجديد في شعرنا العربى الحديث – كما مر بنا – على يد مدرسة الديوان ، ومدرسة أبولو ومدرسة المهجر ثم شعراء قصيدة التفعيلة ،أو شعراء الشعر الحر كما يحلو لبعضهم هذه التسمية .

الفصل الثانى : ثنائية الشعر والواقع بين التصوير الفوتغرافي إعادة تشكيل الواقع

ورثت قصيدة الإحياء من ملامح الشعر القديم الالتحام بالواقع والتسجيل الفوتوغرافي لأحداثه ، فما من واقعة ، أو مناسبة جليلة ، أو هامشية ،إلا ووجدنا فيها شعرا ، فذاع شعر المناسبات والإخوانيات ، حتى الكتب والدواوين التى كانت تصدر من دار النشر كانوا يستقبلونها بالشعر ، ولهذا الملمح سلبياته في بنية النص الشعرى فأصبح التكلف في مثل هذه الأشعار واضحا ،وأصبح الشاعر أشبه بالصحفي الذى يهمه نشر الخبر بالصورة المستعجلة السريعة ، التى لاتحفل بتحقيق الجمال الفنى بقدر تغطية الخبر ، وذكر اسم الشاعر في إحدى صفحات الجريدة .

وقد كان للشعرالعربي - منذ نشأته - وظيفة دعائية ،حيث ارتبط الشعر بالحياة وقضاياه منذ العصر الجاهلى ، وظل طيلة عصور الأدب بعد ذلك مواكبا لأحداث الواقع ،لذا كان الشاعر يحظى بمكانة كبيرة في نفوسهم،وقد صور لنا النقاد مكانة الشاعر فقال ابن سينا ت ٤٢١هجريا "كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبى فيعتقد قوله،ويصدق حكمه،ويؤمن بكهانته"[1] وما نزل الشاعر هذه المكانة لولا تحمله لهذه المسئولية الدعائية ،ولعل أوضح مثال لذلك – في العصر الجاهلى - معلقة عمرو بن كلثوم (التى تبلغ ستة وتسعين بيتا في شرح التبريزى) التى تغنى فيها الشاعر بمآثر قومه ،لذا اتخذتها قبيلة تغلب نشيدا قوميا لها،رددها الصغار والكبار معا،مما دفع بالشاعر الحارث بن حلزة – شاعر بنى بكر وكان بينهما عداء – أن يهجوهم بقوله:

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة ... قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

يفاخرون بها مذ كان أولهم ... يا للرجال لشعر غير مسئوم[2]

---

١ - حازم القرطاجنى (أبو الحسن حازم القرطاجنى):منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ط . دار الغرب الإسلامى ،بيروت ط ٣ عام ١٩٨٦. ص١٢٤ .

٢ - ابن قتيبة (أبو محمد بن عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء ط دار الثقافة بيروت د. ت ج١ ص١٥٩: ١٦٠.

لقد كان الشعر " ديوان علمهم ،ومنتهى حكمهم،به يأخذون،وإليه يصيرون"[١] وكان "ديوان العرب،وخزانة حكمتها،ومستبط آدابها،ومستودع علومها"[٢] و"جامع أشتات المحاسن التى سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ ، والغناء ،وسائر الأحوال"[٣]ولذا كانوا يقيمون الأفراح عندما ينبغ فيهم شاعر ،ويأتى الناس لتهنئتهم" لأنه حماية لأعراضهم،وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ،أو فرس تنتج"[٤]

وقد ظلت الوظيفة الدعائية للشعر على مر عصور الأدب ،ففي العصر الإسلامى كان الشعر سلاحا من أسلحةالدفاع عن الدعوة،فعندما أخذ شعراء مكة يكيلون الهجاء للرسول (خ) طاعنين في هذه العقيدة السمحاء، مشهرين برسولها المرسل من السماء،أمر الرسول (خ) حسان بن ثابت - الذى انضم إليه كعب بن مالك وعبد الله بن رواحة - بالرد علي شعراء مكة(أبو سفيان بن الحارث،وعبد الله بن الزبعرى،وضرار بن الخطاب،وأبو عزة الجمحى...إلخ)

لم يترك الشعر واقعة من الوقائع الهامة في هذا العصر،وفي غيره من عصور الأدب (كالغزوات ، والوقائع المشهورة ، ورثاء الخلفاء والشهداء...) إلا وعبر عنها،وبلغ طرب الرسول (خ)بقصيدة كعب بن زهير(بانت سعاد)عندما جاء معتذرا للرسول على هجائه له،ومعلنا إسلامه،فطرب لهذا الشعر (لتضمنه قيم إسلامية) وعبر عن هذا الطرب بإعطائه بردته (وعرفت بقصيدة البردة)

وفي العصر الأموى اتخذ الأمويون الشعر أداة إعلامية،فاتخذ عبد الملك بن مروان الأخطل شاعرا لبنى أمية ، رغم سفاهته ،وسخريته في أشعاره من شعائر الإسلام [٥] لالشيء سوى أنه يرضيه بالإشادة بسياسته، ويهجو خصومه السياسيين،الذين اجتمعوا في أحزاب مناوئة عدة (الخوارج – الشيعة- الزبيريون) وكان لكل حزب شعراؤه المعبرون عن آرائه وسياسته، بما هو أشبه في عصرنا بمواقف الصحفيين ، وتأييدهم لسياسة ما ،أو ترشيح شخص ما لمنصب من المناصب ، أو لرئاسة حزب أو دولة .

واستمر هذا الوضع في العصر العباسى فـ" قامت قصيدة المديح ...مقام الصحافة الحديثة،فهى تسجل الأحداث التى عاصرها الشاعر والأعمال الكبرى التى ينهض بها الخلفاء"[٦]

---

١ - محمد بن سلام الجمحى:طبقات فحول الشعراء ،تحقيق محمود محمد شاكر ط دار المدنى جدة ، مطبعة المدنى المؤسسة السعودية بمصر د . ت .ج١ص٢٤.

٢ - أبو هلال العسكرى(الحسن بن عبد الله بن سهل):كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)تحقيق على محمد البجاوىومحمد أبو الفضل إبراهيم ط المكتبة العصرية صيدا بيروت عام ١٩٨٦ ص٣٨.

٣ - عبد الرحمن بن خلدون:مقدمة ابن خلدون ط دار الكتاب اللبنانى بيروت د.ت ص١٠٧٠.

٤ - ابن رشيق(أبو على الحسن بن رشيق): العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١ ص ٦٥.

٥ - راجع :ابن رشيق :العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ج١ص٤٤.

٦ - د.شوقى ضيف: العصر العباسى الأول ط دار المعارف د. ت ص١٦١.

ولما كانت القصيدة العمودية تحتفي بتلاحم المبدع والمتلقى في مكان واحد، هو مكان الإنشاد ، لذا غلب علي الشعر الوضوح والتقريرية ،مراعاة لإنشاده وسط الجموع التى تستخدم الأذن في التلقى ،فتحتاج لمعنى واضح بعيد عن الرمز والغموض،والنبرة العالية التى تأخذ بأسماع المتلقين،وكان لشعرهم رد الفعل ، والاستجابة المؤثرة في النفوس،وهذا ما أدركه جبرا إبراهيم جبرا في قوله " لعل المنبرية هى الطرف الأقصى من الرغبة في التواصل،حيث يرفع الشاعر صوته ليبلغ به أكبر عدد من الناس،مؤملا أن يؤثر فيهم بإيقاع وتناغم كلماته،ولكن بمباشرة وسطحية في المعنى،لاتطالبان السامع بالتفكير"[1]

وهذا ما انسحب على شعر مدرسة الإحياء ،وأكده أحد الدارسين في قوله "كان الشعر يقوم بدور الإعلام النشط إبان الحركة الإحيائية ،وقد احتفلت به الصحافة لأنه كان يقدم لها ،وكان بمثابة الموسيقى التصورية لحركة الحياة السياسية والاجتماعية من الصفحة الأولى إلى الأخبار الدولية والفنية والحوادث حتى صفحة الوفيات في قصائد الرثاء،ومن هنا لم تبخل عليه الصحافة بوضعه في صدر صفحاتها الأولى ، وتداول أخباره لا باعتبارها أحداثا شعرية،بل سياسية واجتماعية واقتصادية ، ومكنت نماذجه الفائقة في ذاكرة القراء بما جعلها تستعصى بعد ذلك على الاستبدال،وقد امتلأت الأسماع بالخطابة الشعرية ..." [2]

لقد استقطب شعر المناسبات شعر مدرسة الإحياء ، اللهم إلا حيزا صغيرا من أشعار الوصف ، وبعض الأمور الذاتية ،وسنقف على هذه الظاهرة في شعر البارودى، وشوقى ،وحافظ ، وإسماعيل صبرى ، والجارم ، فمن نماذج شعر المناسبات في شعر البارودى ، قوله في تهنئة الخديوى عباس حلمى الثانى بعيد جلوسه :

لمثل ذا اليوم كان الملك ينتظر فاسعد بها دولة عنوانها الظفر

تهللت مصر بعد اليأس وابتهجت بك الرعية حتى عمها الحبر

نالت بنصرك ما كانت تؤمله لا زلت للملك والإسلام تنتصر...إلخ [3]

---

١ - جبرا إبراهيم جبرا:الحداثة فى الشعر والجمهور ، مجلة فصول المجلد ١٥ العدد٢ صيف ١٩٩٦ ص٢٣٤.

٢ - د. صلاح فضل : تحولات الشعرية العربية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – مهرجان القراءة للجميع عام ٢٠٠٢ ص١١.

٣ - راجع القصيدة ديوان البارودى ج٢ ص٤٥:٥٢.

ومما يدلل على التكلف وافتقاد الصدق الفنى أننا لم نعرف نصرا في عهد عباس الثانى سوى خلعه ، وعدم السماح له بالرجوع إلى مصر من زيارة له إلى الآستانة ،ومن قصائد المناسبات – أيضا - مدحه (البارودى) صاحبه الأديب عبد الله باشا فكرى بعد مقدمة غزلية ، ووصف الطبيعة ،ووصف الخمر في تسعة وعشرين بيتا في مدح فاتر، يفتقد الحرارة التى تبعث الروعة والجمال في قوله :

وبقيا على قلبى فلو لم يكن به

سوى حب عبد الله كان له عذر ...إلخ [1]

ومن هذه القصائد – أيضا - مدحه لوالى مصر يوم قطع سد النيل ، يبدأها بتكلف واضح في قوله :

أيا ملكا همت كفاه جودا على الثقلين : من باد وقارى[2]

ومنه قوله في مديح الخديو إسماعيل باشا :

رجع الخديو لمصره وأتت طلائع نصره [3]

ومنها – أيضا - مدحه لمحمد توفيق باشا حين عين ناظر النظار مطلعها باهت وضعيف :

بك استقامت مصر حتى غدت يحمدها الوارد والصادر [4]

ومن هذه القصائد مدحه لشكيب أرسلان التى يبدأها بالغزل :

ردى التحية يا مهاة الأجرع وصلى بحبلك حبل من لم يقطع

---

١ - راجع القصيدة : م. نفسه ج٢ ص٦١:٦٩.

٢ - راجع القصيدة : م. نفسه ج٢ ص ١١٣ وما بعدها.

٣ - راجع القصيدة : م. نفسه ج٢ ص ١٢٣ وما بعدها.

٤ - راجع القصيدة : م. نفسه ج٢ نفس الصفحة وما بعدها.

وبعد واحد وثلاثين بيتا ، يقول مادحا :

أبصرت منه أخا إياد خاطبا   وسمعت عنترة الفوارس يدعى [1]

حيث شبه الممدوح بقس بن ساعدة من بنى إياد في نثره ، وبعنترة العبسى في شعره ، وأين الممدوح من هذين؟!

لا نبالغ إذا قلنا إن شعر شوقى صدى لكل أحداث الواقع فترة حياته ،فما من حدث مرّ به إلا وقال فيه شعرا ،وينسحب على شعره من العيوب الفنية ما وصفنا به شعر المناسبات ، فمثلا له قصيدة بمناسبة وصول أول طائرة من فرنسا إلى مصر عام ١٩١٤ يقودها الطياران (بونيه وفورين) يمدح فيها فرنسا أكثر من مصر يفتتحها

وواضح من المفتتح تحول الشعر إلى نظم نثرى يفتقد الجمال والنبض ، والروعة والجمال ، وفي الرثاء لم يترك شخصية توفاها الله في عصره إلا رثاها هذا الرثاء الذى لا نجد فيه حرارة العاطفة ، الذى يبعث الدفء والجمال الفنى ، لأن الشعر إذا افتقد العاطفة والمعايشة الفنية افتقد روحه ونبضه الجميل ، وأصبح نظما ، ليس فيه من الشعر سوى الوزن والقافية ،فمن الشخصيات التى رثاها عبد الحليم العلايلى سكرتير حزب الأحرار الدستوريين ،في قصيدة يبدو عليها التكلف من بداتها :

لقد لبّى زعيمكم النداء   عزاء أهل دمياط ، عزاء [2]

ويفتتح قصيدته في رثاء الوزير مصطفي باشا فهمى بشعر بين التكلف والنثرية يبدأها بقوله :

يا أيها الناعى أبا الوزراء   هذا أوان جلائل الأنباء [3]

---

١ - - راجع القصيدة : م. نفسه ج٢ ص ٢٥١ وما بعدها.

٢ - راجع القصيدة : م . نفسه ج١ ص٤٦ ،وراجع : قصيدتيه في رثاء سيد درويش ج ١ص ١٣ وما بعدها ، وقصيدته في رثاء أبى الهيف ج١ص٤٠ وما بعدها .

٣ - راجع القصيدة : م . نفسه ج١ ص٥١. ومن هذه القصائد الباهتة التى تفتقد الصدق رثاؤه لحافظ إبراهيم (الشوقيات ج١ ص٥٤ وما بعدها)و رثاؤه لمحمد عبد المطلب (م.نفسه ج١ ص وما بعدها ٦٥)و رثاؤه ليعقوب صروف (الشوقيات ج١ص١٠٩ وما بعدها) و رثاؤه لمحمود تيمور (ج م.نفسه ١ ص١١٢وما بعدها) و رثاؤه لحسين شيرين بك (م.نفسه ج١ص ١٢١) ورثاؤه لعثمان باشا غالب (ج م.نفسه ١ ص١٢٨ وما بعدها) و رثاؤه لرياض باشا (م.نفسه ج١ ص وما بعدها ١٣٠)

هذا الرثاء الباهت الذى لم يسلم شعره منه حتى مع أقرب الناس إليه ، لأنه اعتاد على إخراج قصيدة تكتب في الصحيفة اليومية عن هذا الحدث ، دون أن تختمر التجربة في نفسه ، ويتفنن في صياغتها فنيا ، فله قصيدة في رثاء جدته (نمراز) التى كان لها دور كبير في تربيته ، والنعمة التى عاش في ظلالها ، لأنها كانت تعمل في قصر الخديوى إسماعيل وهو صغير ، يقول في افتتاحها :

خلقنا للحياة وللـــمات ومن هذين كل الحادثات [1]

فأراد أن يبدأ بحكمة ، ولكن خانته موهبته الفنية ، لعد م معايشته الموقف من الداخل ،والتحدث عن موتها وكأنه صحفي يعرض حدثا في جريدة ، لا التعبير عن حدث من خلال وجدانه ،و له قصيدة لا تقل تكلفا عن القصيدة السابقة في رثاء أبيه ومولد ابنته (أمينة) في ليلة واحدة يختتمها بقوله :

فقلت أحكامك حزنا لها يا مخرج الحى من الميت [2]

فهذا كلام يقوله عامة الناس والمجردون من الثقافة والفكر ،هذا عن أقرب الناس إليه ، حتى الزعماء الوطنيين لا نجد في رثائهم – باستثناء عمر المختار – لا نجد في رثائهم شعرا جيدا ، يثير الشجون ، ويدغدغ المشاعر، ويمتع المتلقى ،فله قصيدة في رثاء محمد فريد بيّنة التكلف ، يقول :

كلّ حى على المنيّة غـــادى

تتوالى الرّكاب والمــوت حادى [3]

تذكرنا في وزنها (البحرالمديد وتفعيلاته فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مكرر) ورويها (الدال) بقصيدة أبى العلاء المعرى :

غير مجد في ملتى واعتقادى نوح باك ولا تــرنم شـــاد

ولكن شتان بين القصيدتين ،لشاعرعايش الموقف في تجربته الفنية ،وآخر ينظم والسلام ، وله قصيدة بمناسبة الاحتفال بالذكرى الخامسة لوفاة محمد فريد بك ، لا تقل تكلفا ونثرية عن القصيدة السابقة [4].

---

١ - راجع القصيدة : م . نفسه ج١ ص ١٤٥ وما بعدها .

٢ - راجع القصيدة : م . نفسه ج١ ص ١٤٨ وما بعدها .

٣ - راجع القصيدة : م . نفسه ج١ ص٢٠١ وما بعدها .

٤ - راجع القصيدة :م . نفسه ج١ ص٢٢٠ وما بعدها .

وله قصيدة في رثاء مصطفي بك الخلوصى الضابط الذى شارك في قمع ثورة سكان جزيرة كريت ضد الأتراك ، يفتتحها متكلفا بقوله :

كأس من الدنيا تدار من ذاقها خلع العذار [1]

حتى الأدباء الذين رثائهم ينسحب على شعرهم ما ذكرناه ، فلا نجد في رثائهم الحرارة والانفعال والصدق الفنى ، فتحول الشعر إلى نظم ، لعدم معايشة الواقعة وإسراع الشاعر في تغطية الخبر في الصحف اليومية ، المهم ذكر اسمه ، لا تأبين الفقيد وتمجيد ذكراه ، في نسق شعرى يصنع نصا ثريا يتألق بالجمال الفنى ، من هذه القصائد قصيدته في رثاء عبد العزيزجاويش ، و قصيدته في رثاء تولستوى يبدأها بقوله:

تولستوى تجرى آية العلم دمعها

عليك ويبكى بائس وفقـير [2]

لقد جاء انتهاج شعراء الإحياء لنهج الشعراء القدماء في تسجيل أحداث الواقع سواء جليلها أو محدود القيمة منها ، له المردود السلبى في عدم تنقيح شعرهم ومعايشته فكان همهم تسجيل الأحداث ، لا للولوج إلى أعماق الحدث وفلسفته فنيا أو إثارة ما يكتنفه من قيم خالدة ومبادىء سامية ، وغلب مبدأ الكم الكثرة أعنى طول القصائد على مبدأ الكيف فهذا شوقى يرثى كل شخص مات ، ونقرأ كثيرا من قصائده في هذا المنحى ، فلا نجد فيها الجمال والروعة ،ولنا أن نقف على رثائه لشخصيات كثيرة غير الشخصيات الى ذكرناها من قبل ، كرثائه لعبد الحى المغنى المصرى ومحمد ثابت باشا ، وثروت باشا ، ولابن محمد حسين هيكل ،وعمر لطفي العالم المصرى ولقاسم أمين ولعبده الحامولى المطرب [3] والقصيدة بهذا النهج تفضى بمدلولها مباشرة لا نجد إيحاء أو ظلالا للمعانى ،والنص واضح الدلالة ،نص به من الساذجة والابتذال لتكلف صاحبه في كثير من الأحيان، فمن محاسن الفن أنه لا يفضى إليك بكل ما في جعبته ،وأنك كلما تأملت فيه وجدت الجديد والجديد مصداقا لقول الشاعر العربى القديم :

يزيدك وجهه حسـنا إذا ما زدتـه نـظرا

---

١ - راجع القصيدة :م . نفسه ج١ ص ٢٣٩ وما بعدها .

٢ - راجع القصيدة : م . نفسه ج١ ص٢٩٨ وما بعدها .وراجع قصيدته في رثاء عبد العزيز جاويش ج١ ص ١٦٧ وما بعدها.

٣ - راجع هذه القصائد في الشوقيات ج١ ص١٦٢وما بعدها، ص٢٠١ وما بعدها، وص٢١٧ وما بعدها، وص٢٤١ وما بعدها ، وص ٢٨٦ وما بعدها ، وص ٢٨٩ وما بعدها .

يقول آلان " في كل الفنون لغة مطلقة خفية ، في الشعر مثلا معان يضيق النثر عن شرحها ، وشيء من التعبير المبهم الذى لا يفهمه الإنسان بحسه لا بعقله ، كذلك الموسيقى يحسها الإنسان دون أن يستطيع شرحها ، ويستمتع بها ، ويترنح على وقعها وهو لا يفهم تماما ماذا تعنى وهذا ما نفتقده في قصيدة المناسبات.

ولم يقتصر شعر المناسبات عند شعراء مدرسة الإحياء – ومنهم شوقى - على الرثاء بل شاركوا في كل مجالات الحياة ، فما من حدث سواء أكان محليا أو عالميا أو احتفالية ما ، إلا ونجدهم يشاركون فيه بأشعارهم ، أو قل ينظمون عنه شعرا ، فشوقى يشارك ممثلا مصر في المؤتمرالشرقى الدولى بمدينة جنيف عام ١٨٩٤م ، بقصيدة تربو على الثلاثمائة بيت ،يتحدث فيها عن كبار الحوادث بوادى النيل ، يتناول فيها لمجد مصر ، ويركز على محمد على وأسرته حتى فترة هذه القصيدة ،قائلا :

كيف تشقى بحب حلمى بلاد   نحن أسيافها وحلمى مضاء [١]

وما أشبه فعل شوقى – وشعراء مدرسة الإحياء – كما ذكرنا، بفعل الصحفيين في عصرنا ، عندما يشاركون في أى حدث من أجل كتابة أسمائهم في الجرائد ،لقد ذاعت قصيدة المديح في أشعارهم ، وضاق منه متلقو الشعر ،كما ضاق به شعرنا العربى القديم فما من مناسبة للخديوى إلا ونجد فيها مدحة له – ومن كل الشعراء الذائعين في هذا العصر – وقد فخرشوقى بذلك ، فقال :

شاعر الأمير وما   بالقليل ذا اللقب

وتطرق في مدحه للأسرة الحاكمة سواء الذين عاش معهم ،أو الذين لم يرهم من قبل وينطبق علي هذه القصائد ما انطبق على هذا الشعر الذى يفتقد الجمال الفنى.

وفي المناسبات العالمية نجد مشاركتهم بالشعر، من أجل كتابة أسمائهم في الجرائد وكانهم شهود على العصر ، ففي شعر شوقى نجد قصيدة له بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على وفاة الأديب الفرنسى فكتورهوجو، وله قصيدة في إحياء ذكرى شكسبير الشاعر الإنجليزى ،مدح في شعره (شكسبير) في صورة متكلفة ممقوتة يفتتحها بقوله :

أعلى الممالك ما كرسيّه الماء   وما دعامته بالحق شمّاء [٢]

١ - راجع القصيدة :الشوقيات ج١ من ص١٦:٢٩.

٢ - راجع القصيدة:م.نفسه ج١ ص٣٧ وما بعدها.ومعروف عن شكسبير أنه كان شاعرا مسرحيا، لا كما فهم شوقى (أنه شاعرفقط) فمدح شعره ،وقصيدة فكتور هوجو(م.نفسه ج١ ص٢٩٦ وما بعدها)

وهذا نموذج يعكس لنا ضحالة شعر المناسبات وتكلف الشعراء فيه ، وله قصيدة في ذكرى كارنافون (الشوقيات ج١ص١٢٣ وما بعدها) وله قصيدة بمناسبة تتويج الملك إدوارد السابع ،وقد تم تأجيل الحفل لإصابة الملك بدمل (الشوقيات ج١ص وما بعدها ١٢٦)

ناهيك عن المناسبات القومية التى يضج منها الديوان ، فقد سجل كل حدث مرت به البلاد حتى ظهور الكتب فقد شارك شعراء مدرسة الإحياء في التقديم لها والثناء عليها ، فبمناسبة ظهور ديوان ابن زيدون لشوقى قصيدة يفتتحها في غاية التكلف بقوله :

يا ابن زيدون مرحبا　　　قد أطلت التغيبا [1]

قصائد المناسبات كالخبر الصحفي يتصف بالعجالة والسرد دون التأمل الفكرى والروحى الذى يعطى للعمل الفنى مذاقه وجماله الفنى ، فكثير من هذه القصائد تفتقد المعايشة الفنية والصدق الفنى الذى هو روح العمل الفنى .

وقد أوقع هذا الشعر (شعر المناسبات) صاحبه – شوقى هنا - في مزالق فنية كثيرة لأمرين : تواضع المستوى الفنى ،واصطدامه بذوق الجماهير في فترة كانت القصيدة العربية تدور في فلك المفهوم القديم للشعر من حيث التحامه بالجمهور ،قد تضافر هذان الملمحان معا ، فجاء شعره ساقطا - فنيا- وفي الوقت نفسه ورطه شعر المناسبات في اصطدامه بذوق الشعب وأيديولوجيته ، فقد كان شوقى فترة ما قبل نفيه معبرا عن رأى القصر ، لذا نراه يذم عرابي وثورته ،ويقلل من شأنه رغم ارتياح الجمهور لما قام به ، وجاء شعر شوقى امتدادا لرأيه ،وفي صورة فنية متواضعة ، كقوله:

أهلا وسهلا بحاميها وفاديـها　　　ومرحبا وسلاما يا عرابيـــها

وبالكرامة يا من راح يفضحها　　　ومقدم الخير يا من جاء يخزيها ..إلخ

وقوله :

صغار في الذهاب وفي الإياب　　　أهذا كل شأنـك يا عرابى

عفا عنـك الأباعد والأدانى　　　فمن يعفو عن الوطن المصاب ...إلخ

---

١ - راجع القصيدة : الشوقيات ج١ ص وما بعدها ٩٠،وله في تقريظ في كتاب فتح مصر الحديث قصيدة (الشوقيات ج١ ص ٩٢ وما بعدها)

وقوله :

عرابى كيف أوفيك الملاما جمعت على ملامتك الأناما

فقف بالتل واستمع العظاما فإن لها - كما لهو - كلاما [1]

فهذا شعر بارد يفتقد الروعة والجمال ، ويصطدم بوجدان الجماهير التى لم تشك في إخلاص عرابى في وطنيته ، ولانجد في الأبيات جمال نظم ولاروعة معنى ، ولاجديد خيال يجذبك ، اللهم إلا كلام ككلام النادبات ، وسخرية مريرة في لغة ساقطة وهذا من سمات الشعر البارد الذى يفتقد الصدق الفنى ، وينطبق هذا الوصف على شعره في حادثة دنشواى بعدها بعام ، حين قال :

يا دنشواى على رباك سلام ذهبت بأنس ربوعك الأيام

وهذا الولاء السياسى للقصر دفعه إلى مدح الإنجليز والسلطان الذى سبق أن هجاه، يقول :

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم أرقى الشعوب عواطفا وميولا ...إلخ

وإذا وقفنا على صياغة الأبيات فلا نجد فيها روعة ولا جمالا ، فالبيت الأخير- مثلا - فيه استثناء في غير موضعه يخيل للمتلقى غير ما ورد في البيت في قوله إلا أنهم ، وكان أولى لجمال الصياغة أن يقول نفخر بأنهم أرقى الشعوب ....، ويضيع فيه استقامة المعنى فكيف يكون العدو حليفا ؟!

وقد أقع شعر المناسبات شوقى في مأزق المبالغات الممقوته ،التى لا يرتضيها ذوق ولا عقل سليم ، ألم يرفض الذوق العربى قديما قول أبى تمام :

ويتكفل الأيتام عن آبائهم حتى وددنا أننا أيتام

إن (شوقى) رغم ولائه للتراث العربى في قيمه الفنية ،يتنصل عن هذا المبدأ ، ويمدح الخديوى محمد توفيق بأوصاف تصدم ذوق المتلقى المسلم.

---

١ - راجع : د. على البطل : أحمد شـــوقى وأزمة القصـــيدة التقليدية مجلة فصـــول مجلد ٣ العدد١ عام ١٩٨٢ ص٣٧.

حين قال:

هذا العزيز وذاك باب نـواله تتبختر النعماء تحت ظلالـه

أو ما ترى السادات في أبوابه ترجو لها التشريف باستقباله

ويظلـهم "ظل الإله" فكلهم آتيه عبدا خاشـعا لجلاله

لئن تباهى بك الدين الحنيف لكم تقوّت بك للإسـلام أركان

يا كافي الناس بعد الله أمرهـم النصر إلا على أيديك خذلان [1]

فكيف يتسنى له أن يجعل الخديوى (محمد توفيق) ظل الله على الأرض، ويصفه بصفة لم يصف الله بها البشر، إضافة إلى وصفه للخديوى بأنه كما جاء في الآية الكريمة " إن كل من في السموات والأرض إلا آتى الرحمن عبدا " سورة مريم الآية رقم ٩٣، وما الذى فعله توفيق ليتباهى به الدين؟!...إلخ.

بل لا يفتأ أن يلحق به صفة التقديس ، ويعقد بينه وبين النبى (خ) صفات مشابهة ، فيقول في مدح الخديوى محمد توفيق :

تبينت عن قرب صفات محمد تبين حسّان خلال النبـوة

ويوما أمد الله فيه "محمدا" بأشرف "نصر" غبّ أشرف هجرة

وبعدها يقول :ولا يتورع أن يصف نفسه بالعبودية له ، هذه العبودية خاصة لله في مخاطبته في قوله:

- مولاى قابل بالقبول هدية من عبد رق في الثناء مقصـر

- فاسمح لعبدك وابن عبدك منطقا متطايرا بك في القوافي صيته [2]

---

١ ـ راجع : د. شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ط. دار المعارف د.ت ص١٥٣:١٥٤.

٢ ـ راجع : الشوقيات ج١ ص ٤٠.

ولكن رغم ذلك نجد في شعره (شوقى) الذى تحرر من العيوب السابقة (التكلف وعدم معايشة التجربة) نجد في هذا الشعرجمالا فنيا ، عندما أخلص لفنه قبل ولائه السياسى ، وفطن إلى إجادة شعره قبل استجادة القصر والخديوى له ،فمن قصائد المناسبات التى تحررت من هذا الأسر،وعايشها الشاعر بصدق نذكر من هذه القصائد رثاءه لعمر المختار ، والتى يفتتحها بقوله :

ركزوا رفاتك في الرمال لواء يستنهض الوادى صباح مساء

ياويحهم نصبوا منارا من دم يوحى إلى جيل الغد البغضاء ....إلخ.[1]

ومن هذه القصائد أيضا قوله في رثاء عبد الحى المغنى المصرى الشهير ، والتى يقول في افتتاحها :

طوى البساط وجفت الأقداح وغدت عواطل بعدك الأفراح

وانقضّ ناد بالشآم وسامر في مصر أنت هزاره الصداح

إن النص يدعو المتلقى لكشف أغواره البعيدة ، التى لم تتقوقع في دلالة واحدة، ولكن يدعوه إلى ملء فراغاته ، ليتأمل في البيت الأول السبب المفجع لطى البساط ، وجفاف الأقداح ، وتعطل الأفراح ...إلخ ، النص يوحى بدلالات عدة، وعلى المتلقى كشفها ، وإذا أردنا أن نقرأ لشوقى الشعر الصادق الجميل ، المتعدد القراءات ، وجدناه في تعبيره عن غربته وعن شوقه لبلده وهو في المنفي ، وخاصة سينيته التى يقول فيها:

وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسأ جرحه الزمان المؤسّى

كلما مرت الليالى عليـــه رقّ والعهد في الليالى تقسى

مستطار إذا البواخر رنــت أوّل الليل أو عوت بعد جرس

إلى قوله :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه في الخلد نفسى ...إلخ.[2]

فالشاعر لم يقل إنى مشتاق ، ولكن قال : اسألوا مصر عن مدى تعلقى بها، فهى تعرف جيدا مدى ارتباطى وشوقى إليها ...إلخ ، وقد أدرك أنصار النقد الأسلوبي المعاصر هذا الملمح في شعر شوقى في شعره ،الذى اتصف بالصدق والمعايشة

---

١ - راجع : م . نفسه ج ١ص٤٣وما بعدها .

٢ - راجع : م . نفسه ج١ من ص ٣٣٦:٣٤١.

فرأى د. محمد الهادى الطرابلسى أن أسلوب شوقى كان " يتغذى من رصيد ثقافي واسع ،فخرج يمثل عصارة مصفاة من التراث العربي الفنى ومن المعارف العربية الغنية ، إلى جانب تصويره تجربة طويلة للحياة والأحياء ...ولقد تميز أسلوب شوقى - في هذا الشعرالمعبر عن غربته - بالتوازن بين طاقتين :الإخبارية والإيحائية.فحقق بذلك رسالة مزدوجة فكرية وفنية معا

يكثر في شعر حافظ - كأى شاعر من شعراء مدرسة الإحياء - المديح والتهنئة وشعر المناسبات ، الذى لا يحفل بالجودة الفنية، بقدر إرضاء مخاطبه واستمالته ، فله قصائد عدة في مدح الخديوى عباس والملك فؤاد والسلطان عبد الحميد ، وبعض الشخصيات العالمية كإدوارد السابع ، وبعض الشخصيات المصرية[1] حتى الشخصيات الدينية التى مدحها – كالإمام محمد عبده - ينطبق عليها ما وصفنا به شعر المناسبات من التكلف والعجالة ، وافتقاد المعايشة الفنية، فلم تفجر هذه الشخصيات في روعه المعانى الدينية والقيم النضرةوله قصائد عدة في مدح شخصيات غير معروفة لدنا فله قصيدة في تهنئة رفعت بركات بوكالته لمصلحة السجون ، يبدأها بمبالغة مرذولة في قوله :

أهنّيك أم أشكو فراقك قائلا   أيا ليتنى كنت السجين المصفدا [2]

فيتمنى أن يكون سجينا مصفدا في الأغلال حتى يسعد بصحبته ،وقديما عابوا على الشعراء مثل هذه المبالغات كقول أبي تمام في المديح :

ويتكفل الأيتام عن آبائهم   حتـــى وددنا أنـنا أيتـــــام

---

١ - من هذه القصائد قصيدة في مدح الخديوى عباس الثانى بمناسبة حلول عيد الفطر ، وثانية بمناسبة عيد جلوسه في ٨ يناير عام ١٩٠١م (ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص١١:١٥) و ثالثة لتهنئته بعيد الأضحى ، ورابعة في تهنئته بالعام الهجرى (م .نفسه ص ٢٨ وما بعدها) وقصيدةخامسة بمناسبة عيد الأضحى (م .نفسه ص٤٠ وما بعدها)وقصيدة سادسة في تهنئة الخديوى بقدومه من الحج ص٥٠وما بعدها)وله قصيدتان بمناسبة عيد جلوس السلطان عبد الحميد (م .نفسه ج ١ ص ٥ وما بعدها و ص٤٤ ومابعدها) وله قصيدة في تهنئة للملك فؤاد بعيد جلوسه (م .نفسه ص١٤٤ وما بعدها) وله قصيدة مديح في فؤاد الأول (م .نفسه ص ١٠٦:١٠٨)

وله قصيدة في تهنئة إدوارد السابع بتتويجه (ديوان حافظ إبراهيم ص ٨ وما بعدها) وله قصيدة بينة التكلف في تهنئة عبد الحليم عاصم باشا بإ سناده إمارة الحج إليه ،يفتتحها بقوله :

حال بين الجفن والوسن حائل لو شئت لم يكن ...إلخ ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص٣.

٢ - م . نفسه ج١ ص ٣٣.

فكيف يتسنى لنا أن نقبل هذه المبالغة الممقوتة ؟!، وله قصيدة في مدح محمد بك هلال تصدّ أذنك عن سماعها من بدايتها ، يقول فيها :

هجعت يا طير ولم أهجع ما أنت إلا عاشق مدّعى ...إلخ [(١)]

حتى الأدباء الذين أخذوا حظهم من المدح والتهنئة في شعره ، لم يكن حظهم أوفر من غيرهم في رداءة هذا الشعر [(٢)]،وله قصيدتان في تهنئة سعد زغلول بمناسبة نجاته من محاولة اغتيال[(٣)] وله تهنئة لأحمد لطفي السيد بمناسبة ترجمته لكتاب الأخلاق لأرسطو، يظهرعليها التكلف والنثرية، لم يبق فينا من يجــا دل في مقامك أو يمــارى...إلخ [(٤)]

وله أشعار في تقريظ بعض الكتب ،كتقريظ كتاب فحول البلاغة لتوفيق البكرى وهو تقريظ باهت ،من الشعر البارد الذى لا يثير حماسة ، ولا يحرك وجدانا ، يقول فيها:

هذا كتاب مذ بدا سرّه للناس قالوا : معجز ثانى

أثابك الله على جمعه ثواب عثمان بن عـــفان [(٥)]

١- م . نفسه ج١ ص ٣٤.

٢- له قصيدة في مدح محمود سامى البارودى يبدأها بالغزل ، وبمغامرة نسائية على غرار مغامرات عمر بن أبى ربيعة ، وتظهر شجاعته في فرار المترقبين له عندما رأوا الموت شاخصا أمامهم عند امتشاقه لسيفه (م .نفســه ج١ ص٧:١١.) وقصــائد تهنئة لمحمود ســامى البارودى وللدكتور على إبراهيم بك الجراح ، وتحية لخليل مطران ، وتحية لواصــف غالى بك ،وتهنئة للســلطان عبد الحميد بالســلطنة . (م . نفسه ج١ ص ٧١ وما بعدها)

وله قصيدة في فكتور هوجو ، لاتنم بشىء له ، يفتتحها بقوله :

أعـجـمـى كـاد يـعـلـو نـجـمـه في ســمــاء الشـــعر نجم العربى

(م . نفسه ج١ ص ٣٨)

وأخرى عن ذكرى شكسبير ، يتحدث فيها عن شاعريته ، ومعروف عن شكسبير أنه كان كاتبا مسرحيا في المقام الأول ، وإن كانت المسرحيات تكتب شعرا ، فهناك فارق بين المسرح الشعرى ، والشعر المسرحى ، فالأول يضع جل اهتمامه على تقنيات المسرح ،ويوظف الشعر في الحوار ، بخلاف الثانى الذى يتحول المسرح إلى شعر كما فعل شوقى في افتقاد مسرحه لكثير من تقنيات المسرح ، ووضع جل اهتمامه للشعر ، أما شكسبير فهو مؤسس الدراما الحديثة ، وأعتقد أن حافظا لم يكن يعرف مفهوم الدراما عامة ، لا عند شكسبير ولا عند غيره ، حتى أنه يخاطبه قائلا :

فليتك تحيا يا أبا الشــعر ســاعة لتنظر مـا يصــمى ويـدمى ويؤلم

(م . نفسه ج١ ص ٧٢)

٣- راجع : القصيدة م . نفسه ج ١ ص ١٠٩ وما بعدها.

٤- راجع : م . نفسه ج١ ص ١١٤ وما بعدها .

٥- راجع : م . نفسه ج١ ص ١٤٨.

وأين مقام صاحب كتاب فحول البلغاء من عثمان الذى جمع القرآن؟!

وله تقريظ لجريدة مصباح الشرق ، وتقريظ لديوان مصطفي صادق الرافعى ، وتقريظ لحديث عيسى بن هشام للمويلحى ، وتقريظ كتاب مرآة العروض للشيخ أحمد عثمان المحرزى، وله تقريظ لصحيفة كوكب الشرق ، وتهنئة للمقتطف بعيدها الخمسينى ،وتقريظ كتاب في ظلال الدموع لمحمد شوكت التونى[1]

إضافة إلى شعره في الإخوانيات ، وهى رسائل فيها المداعبات والظرف ، ولاتحفل كثيرا بالجمال الفنى [2]، وإن توافر في بعض هذه الرسائل الجمال الفنى عندما عبر بصدق، من هذه الرسائل القصيرة ردّه على شوقى من منفاه بالأندلس يقول له :

يا ساكنى مصر إنا لا نزال على ... عهد الوفاء - وإن غبنا - مقيمينا

هلاّ بعثتم لنا من ماء نـهركم ... شيئا نبل به أحشاء صادينا

كل المناهل بعد النيل آسـنة ... ما أبعد النيل غلا عن أمانيـنا

فأجابه حافظ بهذه الأبيات:

عجبت للنيل يدرى أن بلبلـه ... صاد ويسقى ربا مصر ويسقيـنا

والله ما طاب للأصحاب مورده ... ولا ارتضوا بعدكم من عيشهم لينا

لم تنأ عنه وإن فارقت شاطئه ... وقد نأينا وإن كنا مقيمينا [3]

١- راجع : هذه التقريظات لتلك الكتب والمجلات م. نفسه ١٤٨:١٥٨.

٢- كالرسالة التى أرسلها وهو في السودان لصديقه محمدبك بيرم ، وعتابه لمحمد البابى بك ،والقصيدة التى أرسلها إلى داود عمون الشاعر اللبنانى، والرسالة التى أرسلها لإسماعيل صبرى عند استقالته من وكالة الحقانية ،والرسالة التى كتبها إلى أحمد بك بدر وهو في كلية أدنبرة بإنجلترا ، والرسالة التى أرسلها إلى حفنى ناصف لانتقاله للقضاء بنظارة المعارف عام ١٩١٢ ،والرسالة التى أرسلها للهراوى، ودعابة لمحمد الببلاوى ودعابة للدكتور محجون ثابت ، ودعابة لصديق لم يذكر اسمه ، وعتابه لمحمد سليمان أباظة بك ، واستعطاف للشيخ محمد عبده ، وعتاب لجماعة من أصحابه ، وذكرى لطائفة منهم، وكلمة وداع لشوقى إلى مؤتمر المستشرقين ، ووداع لصديقيه محمدبدر وأحمد بدرعند سفرهما إلى بلاد الإنجليز للتعليم ..إلخ (راجع هذه القصائد في ديوان حافظ إبراهيم ج١ص ١٦٢:١٦٦ وص١٦٦ و ص ١٦٧ وما بعدها وص١٧١ وما بعدها، وص١٧٢ وما بعدها ،وص ١٧٩:١٨٤،وص ١٨٧:١٨٨ وص١٨٧:١٩٤ وص١٩٤:٢٠١)

٣ - م . نفسه ج١ ص ١٨٦:١٨٧.

فعندما عايش الشاعر تجربته - وهذا قليل بالقياس لشعر المناسبات في شعره - نجد قصائد جميلة في أدائها ووقعها الفنى في النفوس ، من هذه القصائد قصيدة قالها في استقبال الشاعر أحمد شوقى عند قدومه مصر ، وهو راجع من منفاه في أسبانيا، يشيد فيها بجمال شعره وروعة بيانه ، يفتتحها بقوله :

ورد الكنانة عبقرى زمانه فتنظرى يا مصر سحر بيانه

وأتى الحسان فهنئوا ملك النهى بقيام دولته وعود حسانه

النيل قد ألقى إليه سمعه والماء أمسك فيه عن جريانه

والزهر مصغ ، والخمائل خشع والطير مستمع على أفنانه

والقطر في شوق لأندلسية شوقية تشفيه من أشجانه

يصغى لأحمد إن شدا مترنما إصغاء أمّة أحمد لأذانه

فاصدح وعن النيل واهززعطفه يكفيه ما عاناه من أحزانه.إلخ. [1]

فقد جعل مصر كلها في انتظاره لسماع سيمفونياته الرائعة التى تطرب السمع ،وتهز القلوب ، وما أجمل الطبيعة عندما تأتى مشتاقة لسماع قيثارة شوقى، التى يطالبه في النهاية بأن لا يتوقف عن التغريد حتى يسعد هؤلاء الذين أتوا إليه في شوق دافق لسماع شعره ، وله قصيدة جميلة في احتفالية تتويج شوقى بإمارة الشعر عام ١٩٢٧ وكان المرض قد حجبه من الحضور ، يفتتحها بقوله :

بلابل وادى النيل بالمشرق اسجعى بشعر أمير الدولتين ورجعى

أعيدى على الأسماع ما غردت به يراعة شوقى في ابتداء ومقطع

براها له البارى فلم ينب سنها إذا ما نبا العسّال في كف أروع..إلخ [2]

---

١ - راجع : م . نفسه ج١ ص ٩٨:١٠٣.
٢ - راجع : م . نفسه ج١ ص ١٣٠: ١١٧.

وفي مواقف أخرى نجد قصيدة أخرى - في مدح شوقى - تفتقد الجمال لأنها افتقدت المعايشة الفنية ، ففي حفل بدار التمثيل العربى عام ١٩٢٠ (أطلقوا عليه سوق عكاظ) ترأسه شوقى ، ألقى حافظ هذه القصيدة في هذه الاحتفالية بشوقى ، ويفتتحها بقوله :

أتيت سوق عكاظ أسعى بأمر الرئيس

أزجى إليه قواف منكسات الرءوس

ليست بذات رواء تزهى به في الطروس

ولا بذات جمال سرى بها في النفوس [1]

يكثر في شعر إسماعيل صبرى المديح والتهانى والتقريظ ، فله سبع قصائد في مدح وتهنئة الخديوى إسماعيل في مناسبات عدة (عيد الأضحى – عيد الفطر – قدومه من الآستانة – وبدون مناسبة) وتهنئات أخرى في مناسبات متعددة، يظهر في شعره التكلف والنثرية وكثير من قصائد الرثاء سواء للأسرة الحاكمة، أو لشخصيات بارزة في عصره ، تفتقد الجمال الفنى ، وتطبع بالتكلف ، وسطحية المعنى.[2] وما ينطبق على هذه القصائد في التكلف وضحالة القيمة الفنية ينسحب على شعره في تقريظ بعض الكتب ،ورسائله لبعض أدباء عصره إضافة إلى تهنئات ومدح لشخصيات غير معروفة لدينا [3]، وأبيات في في الهجاء والفكاهة وطرائف غزلية

ولكن شعر صبرى في أكثره ينماز بالمعايشة الفنية والعاطفة الرقيقة التى تكسو شعره جمالا خلاقا ، ولعلنا نجد في شهادة الدراسات التى قدمت للديوان ما يبرر لرأينا يقول طه حسين : لم يكن صبرى شاعرا مكثرا وإنما كان مقلا شديد الإقلال

---

١ - راجع : م . نفسه ج١ ص ١٠٣ وما بعدها .

٢- له قصيدة رثاء لسليم تقلا بك مؤسس الأهرام عام ١٨٩٣ م (م.نفسه ص ٢٠٢)ورثاء لأمين فكرى باشا عام ١٨٩٩ (م .نفسه ص ٢٠٤وما بعدها) ورثاء الإمام محمد عبده عام ١٩٠٥ (م.نفسه ص٢٠٧ وما بعدها)ورثاء لإسماعيل نجيب نجل إبراهيم نجب باشا وكيل الداخلية عام ١٩٠٧م (نفسه ص ٢٠٨ وما بعدها)ورثاء مصطفى كامل عام ١٩٠٨ (م .نفسه ص٢١٣ وما بعدها)ورثاء عمر نجل على و سف صاحب المؤيد عام ١٩٠٨م (م .نفسه ص٢١٧ وما بعدها)ورثاء إسماعيل ماهر بك قاضى محكمة الإسكندرية عام ١٩١٠ (ص ٢١٩م .نفسه وما بعدها)وتعزية بعث بها إلى يوسف باشا سابا عن فقد نجله فريد عام ١٩١٢(م .نفسه ص٢٢١)ورثاء لعلى أبى الفتوح عام ١٩١٤ (م.نفسه ص٢٢٢وما بعدها) وتعزية للسلطان حسين كامل لوفاة أمه عام ١٩١٦ م (نفسه ص ٢٢٤ وما بعدها) ورثاء للسلطان حسين كامل عام ١٩١٧ (م .نفسه ص٢٢٦ وما بعدها)

٣ - له تهنئة لأحمد زكى باشا لحصوله على الباشوية ص٧١، وأخرى لحافظ لحصوله على الباكوية (ص٧٢ من ديوانه) ،ومدحة لعمر طوسن لما بذله من المال والجهد لإعانة جرحى الترك في الحرب البلقانية من ص ٧٨: ٨٠من ديوانه.

ولم يكن صبرى يتخذ الشعر صناعة ،وإنما كان يتخذه لونا من ألوان الترف. وأن شعره هذا القليل الذى لم يكن قطّ جزءا أساسيا من جوهر حياته ، وأنه في بدايات حياته الفنية يبدو متكلفا مجتهدا في مدح الأشخاص ، ولكن وراء هذا الاجتهاد وذلك التكلف شيئا يريد أن يظهر،ولابد أن يظهر ،وهو إن ظهر سيميزالشاعرمن معاصره جميعا ،وهذا الشيء هو خفة الروح ، ورقة الحس، ودقة الخيال ن وامتياز الطبع وحدة المزاج ،وارتفاع الذوق ..ونلاحظ من وراء المدح الكثير جذوة ضئيلة جدا ، ولكنها شديدة الحظ من الحياة والقوة ، تعطر نفسا ممتازة تعطر هذا الجو الذى يسميه الناس جو الجمال والحب والغناء [١] إنها روح الشعر التى تبعث فيه النضارة والرونق والجمال ، فتعطيه تألقا ووقعا وتأثيرا في النفوس ،ابتهاجا بجمال الشعر ، وتحقيقا للمتعة الجمالية التى هى غاية الفن في أسمى صوره ، ويقول في موضع آخر فقد استسلم صبرى للشعر ،ولكن في قصد واعتدال ، فلم يتخذه صناعة ، ولم يتوسل به إلى الرقى ،ولم يتوسل به إلى الكسب ولكنه مع ذلك مدح ، ورثى وجامل مؤديا للحق ،أو مشاركا في الفن ،ولم يرسل نفسه على سجيتها حقا إلا حين تغنى بعواطفه وميوله وأهوائه .وكان شعره المصور لنفسه حقا من أجل هذا غناء خالصا بأدق معانى هذه الكلمة وأرقاها ،لايصور نفسه وحدها ،ولكنه يصور معها نفوس الناس حين يمرون بمثل هذه الأطوار التى يصفها في شعره" [٢] ففي كثير من شعره ينطلق من الواقعة الشخصية إلى قيمة إنسانية ، ومن التجربة الفردية إلى تجربة عامة ، وذلك بإضفاء الطابع الإنسانى عليها .

وجاء مفهومه لصياغة الشعر وتجربته الفنية متماشيا مع هذه الرؤية ، والنظر إلى الشعر كقيمة جمالية ، له مكانته الراقية ذات الطابع الإنسانى :

شعر الفتى عرضه الثانى فأحرى به ألا يشوه بالأقدار والوضـر

فانقد كلامك قبل الناقدين تحط ثانى النفيسين من لغو ومن هذر[٣]

وقد علق على هذين البيتين أحمد أمين بقوله " لقد التزم هذه النصيحة. وطبقها على نفسه في شعره ...فكان يغار على شعره غيرته على عرضه ، لقد كان في عرضه يحرص على أن يطيب في المحافل نشره.يعد البيت من الشعر يصدر عنه كالفعل المشهور ، والأثر المأثور . يتمهل في صوغه ، يغوص على المعانى كالغوص على اللآلىء ، ثم لايقنع بأية لؤلؤة بل لايرضى بها إلا أن تكون غاية القصد ،وواسطة العقد ،فإذا عثر عليها تعب في أن يتخير لها سلكها ووفقها ، حتى تخرج كاملة يعجب بها الذوق الراقى " [٤]

---

١ - راجع كلمة طه حسين مقدمة ديوان إسماعيل صبرى ص من ٨: ١٠

٢ - م . نفسه ص١١.

٣ - ديوان إسماعيل صبرى ص ٦٠.

٤ - أحمد أمين : إسماعيل صبرى باشا مقدمة الديوان ص ١٥: ١٦.

أما الشعر الذى يظهر نبوغه فهو مقطوعاته القصيرة ،التى يذوب فيها قلبه، ويمزج فيها دم نفسه بمعناه ولفظه ، يغنى فيها لنفسه ،ويقصد بها إلى بث لوعته، وتخفيف كربته ...تمتاز هذه المقطوعات القصار بصدق العاطفة ، حتى ليبكى السامع لبكاه ويأنف لأنفته ،ثم بدقة المعنى ورقته حتى كأنه مناغاة أطيار ، أو مناغاة أوتار وأخيرا عذوبة اللفظ ، فهو سهل على الطبع ، حسن الوقع على السمع [1]

ومن هذه الأشعار قوله :

ياموت هأنذا فـخذ ما أبقت الأيــام منى

بينى وبينك خطــوة إن تخطــها فرجت عنّى

ومنه - أيضا - قوله :

خشيتك حتى قيل لم أثـق بأنك تعفو عن كثير وترحــم

وأملت حتى قيل ليس بخائف من الله أن تشو الوجوه جـهنم

فشأنى في حالى يارب حيـرة بها أنت من دون البرية أعـلم

أقلنى من الشك الذى قد أحاط بى فشأنى في حالى يارب مبهم

مر الحجب يرفع عنك أستقبل الهدى صريحا وينهج منهج الحق مجرم

ويقول في الأمل في الله :

أنا يا إلهى عند بابك واقــف لا أبتغى عنه الزمان عدولا

ما جئت أطلب أجر ما قدمتــه حاشا لجودك أن يكون قليلا

عظمت آمالى وصغرت الورى من ذا لها إن لم تك المأمولا

إنى ليعجبنى وقوفي سائــلا إن كنت أنت السيد المسئولا

---

١ - راجع : م. نفسه ص١٧.

وعن وجود الله قال :تعالى الله لا يعلـــــم كنه الله إنسان

أتبحث عنه في واد ومنه الكون ملآن

أتنكره وأنت عليــه لو فكرت برهان [1]

إننا نجد في هذا الشعر صفاء وعذوبة وصدقا ، لذا لانجد تكلف في معنى ، ولا لفظة جاءت في غير موضعها ،إن هذا الشعر يدخل الأذن بغير أذن كما قال عبد القاهر الجرجانى قديما ، لجمال موسيقاها وروعة ألفاظه ،ورقة معانيه وصفاء خياله ، هذه هى سمات الشعر المطبوع الذى أشاد به القدماء، ومن يتشوف جمال الشعر في عصرنا.

لقد كان شعر إسماعيل صبرى لقلته أكثر صدقا ومعا يشة لتجاربه الفنية ، إضافة إلى جنوح الشاعر للوضوح (الفنى الذى يسمو عن الابتذال والانحطاط السافر) والبعد عن الغموض والتعقيد ،مما جعل لشعره - و في كثير من شعره في المديح والتهانى - وقعا خاصا ، ولما يمتاز به صاحبه من أذن موسيقية تتلمس بدقة مواضع النغم ، وتحاول أن تثرى القصيدة بأدواته الموسيقية المطربة ، فمثلا يقول في تهنئة الخديوى عباس الثانى بمناسبة عيد الفطر :

وخصك الله بما ترتضى من سؤدد محض وملك كبير

وزان أيامك حتى غدت خالا على خد الزمان النضير

وصاغ أخلاقك تزرى بأز هـار الربا طيبا ونشر العبير...إلخ [2]

فالشاعر لم يحدد دلالته كما عهدنا في قصائد المدح من تشبيه الممدوح بالأسد في الشجاعة وبالثعلب في الدهاء ، وبإياس في الذكاء ..إلخ ، بل جعل المعنى مفتوحا يتأمله المتلقى ،ويتأمل في جمال الخديوى الكثير من الأوصاف ،وجعل أخلاقه كأزهار الربا ، نشوة وانتشارا ورقة ووقعا في النفوس إلخ ، إن النص الشعرى بهذا التشكيل لأشبه بالبحر الزاخركلما استخرجت منه اللآلىء والمرجان ، وجدت فيه الأكثر والأكثر ...فكلما استخرجت دلالة وجدت دلالات أخرى أكثر رقة وجمالا.

وفي مراثيه يبلغ أوجا من الكمال الفنى ، للصدق وحسن المعايشة الفنية ، والبعد عن التكلف ، ولين طبعه ،وعذوبة لفظه ، ومتانة الجملة الشعرية في اتساقها في البيت الشعرى

---

١ - ديوان إسماعيل صبرى من ص ١٩٢:١٩٤.

٢ - م . نفسه ص ٣٥.

فمثلا يقول في رثاء عبد الله فكرى باشا :

إن الليالى من أخلاقها الكـدر وإن بدا لك منظـر نضـر

قد أسمعتك الليالى من حوادثها ما فيه رشدك ، لكن لست تعتبر

إن كنت ذا أذن ليست بواعية قل لى بعيشك ماذا تنـفع العبر

قد غيبوا ماجدا كانت مناقبـه بها الزمان إذا ما زل يعتذر [1]

إننا نتمثل جمال هذا الشعر هنا وفي غيره من القصائد ، في تحليل أنطون الجميل للعوامل التى أثرت في شعره ،(الحس والحكمة والحماسة) وهذه العوامل كان لها الأثر في جمال شعره لأنها " أكسبته من روعة المعانى ورقة العواطف جمالا زاد سناه حسن الديباجة وفصاحة اللفظ ، فكانت السلاسة والعذوبة ، والانسجام وسلامة الذوق ..فشعر شوقى أشبه بالنقد الذهبى يحفظ قيمته في كل زمان ومكان، إذا ما كان سائر الشعر .. عرضة للرواج حينا وللكساد حينا "

يكثر في شعر على الجارم المديح والتهنئات ، في صورة مبتذلة ساذجة يغلب عليها التكلف، نجد قصائد في مدح الخديوى فاروق والملك فؤاد، في مناسبات متعددة ، فلا نجد المعايشة الفنية التى هى جوهر العمل الفنى، والذى يعطيه الجمال والجلال والخلود ، ووصل الأمر إلى مدح إبراهيم بن محمد على (نشرت عام ١٩٤٨م) بمناسبة مرور مائة عام على وفاته ،عندما أزاحوا الستار عن تمثاله المقام بميدان الأوبرا بالقاهرة

وبدأ القصيدة بمقدمة باهتة في قوله:

طموح! وإلاما صراع الكتائب وعزم ! وإلا فيم حثّ الركائب

وله قصيدة بعنوان نشيد التاج بمناسبة تولية الملك فاروق الحكم يبدو عليها النثرية والنظم الجاف ، يقول فيها :

فاروق يا نجم الهدى دم للعلا
الشعب يلمح نوركم متفائـلا
زين الحمى سبط البنان..إلخ (

---

١ - م . نفسه ص ١٩٥:١٩٦.

وله شعر كثيرمن مناسبات عدة يفتقد الجمال الفنى ، لنفس العوامل التى ذكرناه من قبل وهى افتقاد المعايشة الفنية ، وتحول الشعر إلى نظم ، مع التكلف في التصوير والمحسنات البديعية [1]

أما التجارب الذاتية التى عبر فيها بصدق في مراثيه كرثائه لعبد العزيز جاويش ورثائه لعاطف باشا وكيل وزارة المعارف ، ورثائه للزهاوى ،ورثائه لإسماعيل صبرى، وقصيدة رثاء زعيم ، ورثاء سعد زغلول في قصيدة كل بيت سعد ، ورثائه داود بركات في قصيدة إلى داود بركات ،وقصائد أخرى في غير الرثاء مثل قصيدة الشباب ، وقصيدة الجامعة العربية ، وحنين طائر ...وغيرها ، كل هذه القصائد تعبر بصدق عن مشاعر الشاعر فنجد في هذه القصائد روعة وجمالا ، فمثلا قول في رثاء عبد العزيز جاويش:

دموع عيون أم دماء قلوب على راحل نائى المزار قريب

نعاه لنا الناعى فافزع مثلما تراع بصوت في الظلام رهيب إلخ [2]

---

١ - نذكر من هذه القصائد قصيدة أعلام المجمع في رثاء أحمد الإسكندرى ونالينو وحسين وإلى أعضاء المجمع اللغوى ،أنشدت بدار الأوبرا عام ١٩٣٩، يقول فيها :

غدا في سماء العبقرية نلتقى وتجتمع الأنداد بعد التفرق

(ديوانه ج ١ ص١٨٢وما بعدها)
وقصيدة بعنوان بغداد ،ألقيت في حفل افتتاح المؤتمر الطبى العربى في نوفمبر عام ١٩٣٨م (ديوانه ج١ ص١٨٧ وما بعدها)وله قصيدة بعنوان تحية دار الإذاعة ، بمناسبة الاحتفال بانتهاء العام الثالث من إنشائها، يبدو عليها التكلف ، يبدأها بقوله :

سارى الهواء ملكت أى جناح وحللت أى مشارف وبطاح ...إلخ

(ديوانه ج ١ ص٢١١وما بعدها)
وله قصيدة أخرى بمناسبة احتفال دار الإذاعة بانتهاءالعام الرابع من إنشائها ، لا تقل تكلفا وتمحلا من القصيدة السابقة ، يبدأها بقوله :

فتاة القريض اهبطى من عل مددت يدىّ ،فلا تبخلى...إلخ

(ديوانه ج٢ ص ٥٠٧وما بعدها)
وله قصيدة بعنوان تكريم يهنىء فيها توفيق شوشة زكيل وزارة الصحة بمناسبة الإنعام عليه برتبة الباشوية عام ١٩٤٥، من مبالغاته غير المقبولة فيها قوله :

بسمات الربيع في بسماته وسنا الصبح من سنا قسماته ....إلخ

(ديوانه ٢ ص٥١١وما بعدها)

٢ - م . نفسه ج٢ ص٤٨٧وما بعدها .

وفي قصيدة الشباب التى تعبر عن تجربة شخصية صادقة يقول :

أهبت بالشعر أن يـعـودا إلى الصبا ناعمـا رغيدا

يذكر ما مر من عــهـود لله ما أنضر العهـودا

في كل يوم أرى فـــناء وهو يرى حـوله خلـودا

طار حثيثا بكل أفـــق لمّا مشــت خطوتى وئيدا

وصوحت دوحتى ، ومالـت ولم أزل صــــادحا غريدا

يأخذ ما أبقــت الليالــى ويبتـغى فوقه مـزيدا

تجاربى الباكيات عــادت تـجرى بأوتـــار نشيدا

في حكمة الشيب لى عزاء وكم وعيد حوى وعــودا

كادت أياديه وهى بيض تنسى حلى الشباب سودا...إلخ [1]

إن الشعر في هذه الأبيات ينساب رقيقا جميلا ، وكأنه مياه صافية تنساب في أرض منبسطة لا نجد فيها سرعة هادرة ، ولا جمودا مملا ، وكل كلمة وضعت في موضعها ، وكأنها قدت بهذا المقدار ، لا نجد غرابة و لا فظاظة في اللفظ ، ولكن نجد عذوبة ولينا ، لينساب الشعر في لحن جميل ، فيحدث الطرب والمتعة والجمال ، وتتنوع قراءة النص من قارىء لآخر لثراء النص ، وعدم محدودية دلالته .

---

١ ـ م . نفسه ج٢ ص ٣٩٢وما بعدها.

نقد د. أحمد هيكل هذه الظاهرة – شعر المناسبات لما بها من تكلف - في شعر مدرسة الإحياء فقال: لقد جرت هذه الظاهرة السيئة – ظاهرة المناسبات والمحافل – على عدة ظواهر سيئة تفرعت عنها ، من أهمها عدم تعبير الشعر في كثير من الأحيان عن تجارب صادقة ، ومن أهمها – أيضا – تشكل أسلوب الشعر ، بما لا يلائم المحافل ومجامع الجماهير ومواقف خطابهم ، ومن هنا كثر عند الشعراء المحافظين التعبير المباشر الذى يجعل الشعر أحيانا قريبا من النثر

وكثر عند هؤلاء الشعراء الأسلوب الخطابي ،وما يستلزمه من صيغ النداء وأفعال الطلب ،وما إلى ذلك ، حتى أصبح ذلك كله مظهرا من مظاهر افتتاح القصائد عند بعضهم ، فمن الافتتاحات الخطابية عند أحمد شوقى : قم ناج جلق ، قم حىّ هذه النيرات ، قم ناد أنقرة ، قم ناد أهرام الجلال ، قف بممالك وانظر دولة المال ، قف على كنز ببلريس ثمين ، آذار أقبل قف بنا يا صاح ...إلخ [1]

أما السيئة الثانية- كما يرى د . أحمد هيكل - التى تقابل حسنة تجويد الصياغة فهى أن كثرة العناية بالصياغة والإفراط في الجانب البيانى ، جعل المثل الأعلى في الأداءالشعرى مثلا متعلقا بالشكل ، مهتما باللفظ ، غير مكترث بالمضمون أو معنى بالمعنى ، فتحول الشعر إلى صياغات جميلة في يسر وموسيقى تملأ الأذن ، مع إهمال جانب الأفكار المدققة والتجارب النفسية العميقة

ولعله في هذه النقطة (الأخيرة حيث شخصية الشاعر ورؤيته) يشير إلى شعر الوصف والتجارب الخاصة التى أجاد فيها هؤلاء الشعراء ،وإن كنا لا نوافقه في قوله جعل المثل الأعلى في الأداءالشعرى مثلا متعلقا بالشكل ، مهتما باللفظ ، غير مكترث بالمضمون فالشعر ليس بالمعانى ، ولكن في تشكيله اللغوى بدليل أن أى فكرة وإن بدت تافهة في رؤيتنا نراها في الشعر جميلة مؤثرة ، كقول الشاعر ذى الرمة القديم :

عشية ما لى حيلة غير أننى بلقط الحصى والخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع[2]

---

١ - يمكن الرجوع إلى الشوقيات للوقوف على هذه القصائد على التوالى كالآتى :الشوقيات ط القاهرة عام ١٩٥٠ ج٢ ص١٢٢ان وج١ ص ١٠٢ ،وج١ص١٧٥ ،و ج١ ص١٩٨ ،وج١ ص١٢٩ ،وج١ ص٢٢٩، وج١ ص٣١٢ ،وج٢ ص٢٣.

٢ - راجع : د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ط دار نهضة مصر د . ت ص ٣٥ ، حيث ناقش ابن قتيبة في احتفائه بالمعنى في قول الشاعر :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

شعر المناسبات يقوقع الشاعر ،ويحد من انطلاقه في تجاربه الشخصية ويلزمه بإطار معين لإرضاء ممدوحه ،والفن وإن كان تعبيرا عن الواقع ، ولكن هذا التعبيرمن خلال وجدان المبدع ،أي الواقع معكوسا على مرآة الذائقة الشعرية للشاعر - والمبدع عامة - وتجربة شعر المناسبات تكاد تكون نقلا حرفيا لمجريات الواقع ، وليس الشاعر مؤرخا ، ولكنه مبدع ،والفن لا يستنسخ الطبيعة ، ويرسمها كما هي في الظاهر ، وكان هذا المفهوم سائدا في نظرية الأدب منذ القدم ، فليس الفن عند أرسطو تقليدا أعمى لظواهر الطبيعة ، فالفن – عنده - وإن حاكى الحياة، ولكنه لا يستنسخها ، فالمحاكاة عند أرسطو تجاوز الواقع ، وعدم التشبث بتفاصيله الدقيقة ، لذا رأى أرسطو " أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة ، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوما أو منثورا (فقد تصاغ أقوال هيرودوس في أوزان ، فتظل تاريخا ، سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروى ما وقع ، على حين أن الآخر يروى ما يجوز وقوعه ، ومن هنا كان الشعر أقرب على الفلسفة ، وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات "[١]

والفن في أساسه إيحاء ، أى تعبير غير صريح ، أو غيرمباشر عن فكرة أو معنى وهوبهذا يفرض التفكير على متذوقه ،وكلما ازداد الفن غموضا زادت فيه قوة الإيحاء لهذا كانت الموسيقى إيحاء صرفا ، لأنها لا تقول شيئا بل توحى إلى السامع مشاعر مختلفة [٢].

و يقول لالو: الشعر في جوهره إيحاء ومصادر الإيحاء فيه :عناصر الإيقاع أو التكرار الموزون والموسيقى والوزن والحركة ، ومواكب المؤلفات الفكرية ، أو تداعى الأفكار وما تثيره الصورة الواحدة من صور وعواطف وأفكار وما يضيفه القارىء أو السامع من نفسيته إلى الشعر الذى يتذوقه [٣] ورأت روز غريب أن "من ميزات الشعر الإيجاز والصعوبة والغموض وهى من مصادر الإيحاء فيه ، أما إيجازه فمنشأه تقيده بالوزن واستغناؤه عن الروابط لتقطيعه أبياتا ، ولكونه يشبه الزفرات المتقطعة إذا كان عاطفيا واللمحات المتتابعة إذا كان تصويريا " [٤]

---

١ - أرسطوطاليس : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر - نقل أبى بشر متى بن بونس القنائى من السيريانى إلى العربى - حققه مع ترجمة حديثه د. شــكرى محمد عياد - دار الكتاب العربى للطباعة والنشــر القاهرة ١٩٦٧. ص٦٤.

٢ - راجع: روز غريب: النقد الجمالى وأثره في النقد العربى ط دار الفكر بيروت عام ١٩٩٣. ص٨٦.

٣ - راجع : م. نفسه ص ٩٧.
٤ - م . نفسه نفس الصفحة.

فالإيحاء هو العمود الفقرى لتعدد دلالات النص ،وأول عناصر الإيحاء الإيجاز ، فمثلا من محاسن الإيجاز في غزلية شوقى :

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

أن الكلام أقل من المعانى والخيال متسع غير محدود ، ومن أبياتها الجميلة لإيجازها وتوافر الغموض الفنى قوله:

إن رأتنى تميل عنى كأن لـــم تك بينى وبينها أشياء

يوم كنا و لا تسل كيف كنانتهادى من الهوى ما نشاء

جاذبتنى ثوبى العصىّ وقالت : أنتم الناس أيها الشعراء [1]

فالقارىء يبحث في هذه الأبيات عن الدلالات غير المحدودة ، ففي قوله نتهادى في الهوى ما نشاء ،تحث القارىء على تأمل أنواع هذا التهادى ،ولا يمكن بلورة فكرة محددة لهذا التهادى ، وفي قوله : أنتم الناس أيها الشعراء ،إشارة غير محددة لسمو الشعراء خيالا ، وقيما، وسموا بالحياة ، إن النص اكتسب جماله من إيحاءاته المتعددة دون التقوقع بدلالة واحدة ، ولنا أن نقرأ لشوقى قصائد أخرى كقوله في النيل :

من أى عهد في القرى تتدفق ؟! وبأى كف في المدائن تغـدق؟!

ومن السماء نزلت أم فجرت من عليا الجنان جداولا تترقرق

وبأى نول أنت ناسج بردة للشاطئين جديدها لا يخلق ؟ !..إلخ[2]

إن النص ينفتح بدلالاته المتعددة أمام القارىء ، فلا مباشرة زاعقة ، ولا تقريرية مزعجة ، ولكن نص يكتنفه الغموض الفنى ،الذى يلمح ولا يصرح ، ويوحى ولا يقرر،إن أسئلة الشاعر ليس لها من الإجابات المحددة ،ولكن ليثير انتباه المتلقى بعظمة النيل وعراقته ،وما يقدم من خيرات للبلاد ، وما للذاذة طعمه في شربه ،إنه نهر من الجنة التى وصفت بأن فيها ما لم يخطر على قلب بشر ، ناهيك عن طميه الذى ينسج رداء جميلا للأراضى المحيطة بشاطئه ،إنه يعطيها الخصب والثراء ، والخصب هو مبعث الحياة ،هذه قراءة موجزة للنص ، وليست القراءة الوحيدة ، بل كلما أبحر فيه القارىء المتذوق أرج من لآليه الكثير والكثير .وهذه سمات النص المفتوح الذى عيد تشكيل الواقع ، لا نسخه ونقله بحذافيره ...إلخ.

١ - راجع القصيدة : الشوقيات ج١ ص ٦١.
٢ - الشوقيات ج٢ ص٢٣١.

لقد أدرك شوقى بحاسته الفنية أن الشعر ليس نظما ولاتسجيلا للواقع ، بل إبداع وتجلى ،ومعايشة للتجربة ، وإعادة تشكيل لمجريات الواقع ، فقال :

الشعر دمع ووجدان وعاطفة يا ليت شعرى هل قلت الذى أجد؟

ونجد في كثير من أشعاره تجارب وجدانية ، ونصوصا مفتوحة الدلالة ، وتلاحم عناصر التجربة الفنية (لغة ، وتركيبا ، ودلالة ، وإيقاعا) في النص ، ومن هذه القصائد وصفه لغاب بولون وزحلة وأندلسياته وقصيدة النيل ...إلخ.، ومن النماذج الشعرية التى تجسد هذا الملمح في شعره قوله في قصيدة الربيع ووداى النيل:

ملك النبات فكـل أرض داره تلقاه بالأعراس والأفراح

منشـــورة أعلامـه من أحمر قان ، وأبيض في الربى لـمـاح

لبست لمقدمه الخمائل وشيها ومرحن في كنف له وجناح

الورد في سرر الغصون مفـتح متقابل يثنى على الفتـــاح

ضاحى المــواكب في الرياض مميز دون الزهور بشوكة وسـلاح

مرّ النسم بصفحتيه مــقـبلا مرّ الشفاه على خدود ملاح

والياسمـين لطيـفة ونقية كسريرة المتنزه المسـماح

متألق خلل الغصـون كأنـــ في بلجة الأفنان ضوء صـباح

والجـنار دم عــلى أوراقه قانى الحروف كخاتم السـفاح

وكأن محزون البنـفسج ثاكـل يلقى القضاء بخشـية وصـلاح

وعلى الخواطـر رقة وكآبة كخواطر الشعراء في الأتـراح

والنخل ممشوق العذوق معصب متزن بمناطـــق ووشـاح

الخيال المنفتح ،لا الذى يدور في إطار الصور القديمة المستهلكة والمعروفة مسبقا تتعانق فيه المحسوسات والمعقولات ، ويتجاور في النص الواقع بالوهم ، والصور حية ومتحركة ، وليست جامدة ، والمشاهد متتابعة ، وكل صورة في ذاتها ذات خلابة فاتنة أننا نشعر بمهرجان الطبيعة ، حيث تلقى الأرض الربيع بالأعراس والأفراح ،ومن خلال المعجم اللغوى ينسج لنا مشهدا جميلا ، فالخمائل تتحلى بوشيها ،والورود تتفتح ، والنسيم يقبل دود الورد ، والياسمين يظهرك (نية)الإنسان طاهر النفس والبنفسج حزين كثاكل يلقى القضاء ، والنيل ممشوق كبنات فرعون، والفضاء في انسيابه وجماله الربانى كالمرمر ، والغيوم الجميلة تزين السماء ، وتظهر الشمس كعروس زينوها ليوم عرسها.منظر جميل وخلاق ،وسحر يبعث الجمال في النفوس ، إنها لوحة فنية تتلاقى عنده صور الخيال في ربقة متناغمة ، ناهيك عن همس الأصوات العذب الذى يشكل نوعية الموسيقى الهامسة التى تتماشى مع إيقاع النص ،لنجد ألوانا (الأحمر والأبيض والقانى) ونجد تموج الأصوات الموسيقية مع الحركة في القصيدة ،والصوت في المناداة ناهيك عن الموسيقى الخارجية ، فالقصيدة من البحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مكرر) مع تكرار حرف الروى (الحاء) والقافية (فراح- ماح- جناح -فتاح ...إلخ) التى تحمل الدلالة الجديدة ، وتتآزر مع بنيات النص في خلق الإيقاع الموسيقى" هذه الكلمات تنسج بينها علاقات صوتية وثيقة ، وتبقى على امتداد القصيدة في تماثل ملحوظ . إن عددا قليلا من الحروف يتعاقب ويتبادل المواقع بينهما ويتحلق في تأليفات متقاربة ، تفضى كلها إلى نفس النقطة ، حاملة بين طياتها دلالة جديدة " [١]

١ - د. عبد الله كنوان : من جماليات إيقاع الشعر العربى ط ١ دار أبى رقراق للطباعة والنشر الرباط عام ٢٠٠٢ ص١٤٣، نقلا عن جمال الدين ابن الشيخ : الشعرية العربية ص٢٤١ .

النص المغلق – عند إمبرتو إيكو – هو نص ذو دلالة واحدة ، أما النص المفتوح هو نص متعدد الدلالة ،النص المغلق لا يحتاج إلى تأويل ،وكد الذهن للوقوف على دلالته ، فهو نص أحادى الدلالة ،إنه نص يفتقد البعد ، ويكتفي بقراءة سطحية ، بخلاف النص المفتوح متعدد الدلالات ، فهو نص لا يملك نهاية من الوجهة الاحتمالية"و"القراءة الوحيدة (له)، والتى يمكن التعويل عليها هى قراءة خاطئة"[1]

وفي هذا النص المفتوح – أيضا - "محاولة البحث عن معنى نهائى لا يمكن إحرازه ويؤدى إلى قبول ركام، أو انثيال لا ينتهى من المعانى"ومن قبل قال بول فاليرى "ليس من معنى حقيقى لنص ما "والنص المفتوح متعدد الدلالة " عالم مفتوح النهاية، بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات . أى نص يدعى تأكيد شىء غير واضح المعنى،هو.عمل نصف الإله. المشوش التفكير.

وهذا النص يعمق الشراكة بين المبدع والمتلقى ، الذى يشارك منتج الخطاب في صياغة المعنى ، الذى يتعدد بتعدد القراء ونوعية هذه القراءة ، بخلاف النص المغلق (أحادى الدلالة) " فالنص كما قال بارت ليس خطاً من الكلمات، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، في مجموعة متنوعة من الكتابات . وعند كولر. تشكيل لغوى ينم على غير ما يقول، ويبطن أكثر مما يظهر ولذا ينبغى على القارئ أن يتسلح بالحذر في تعامله مع النص، لا يكتفي بدلالته الظاهرة، ولابد أن يضع في حسبانه أن " كل سطر في النص يخفي معنىً سرياً آخر، كلمات بدلاً من التصريح، يخفي ما لم يقل، ومجد القارئ يكون باكتشاف أنه يمكن للنصوص أن تقول كل شئ" [2] وهذا ما لايتحقق في النص المغلق الذى يندرج في تصنفه كثير من نصوص مدرسة الإحياء التى نحن بصدد دراستها .

وقد شكلت السمات الفنية لشعر شعراء مدرسة الإحياء ملامح هذا النص، فالألفاظ مستهلكة وجاهزة مستقاة من القواميس ،ومن تراثنا الشعرى القديم ، والبيت الشعرى وحدة دلالية مستقلة تنتهى دلالته عند حرف الروى في البيت الشعرى ، والصورة الفنية – احتذاء بالمفهوم التراثى– دارت في فلك الصورة الجزئية المستقاه من شعرنا القديم ، كتشبيه الشجاع بالأسد ، والماكر بالثعلب ، والخبيث بالحية ، والمرأة في جمال عينيها بالغزالة ، وفي تثنيها بغصن البان ، وخدها في احمراره بالورد ، وشعرها في سواده بالليل ...إلخ، مع مراعاة التناسب الشكلى بين طرفيها ،والبعد عن الغموض الفنى في تشكيل الصورة من أطراف متباينة ، أو متنافرة .

---

١ - إمبرتوإكو: التأويل والتأويل المفرط ترجمة ناصر الحلوانى ـــ طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٦. ، ص ٤١.

٢ - إمبرتوا إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ص٦

النص واضح ومكشوف للقارىء ، ولا يتقبل (النص) القراءة التأويلية ، لأنه شعر نظم لينشد في المجامع ، لا ليقرأ، ولا بد من مراعاة مقتضى الحال في إنشاده ولا بد للمتلقى أن يحصل على بغيته في الحال وقت إنشاده ،في الوصول إلى المعنى الواضح المحدد ،ومن أقرب الطرق إليه ، ولنا أن نقف على قصيدة للبارودى رائدهم لنرى هذه الملامح الفنية ، التى أدت إلى أحادية الدلالة ، لأن النص لا يحتمل أكثر من قراءة يقول في قصيدة له يذم فيها سيرة الحكام ، ويحض الناس على طلب العدل ، وكان ذلك في عهد إسماعيل :

قلدت جيد المعالى حلية الغزل	وقلت في الجد ما أغنى عن الهـزل
يأبى لى الغى قلب لا يميل	به عن شرعة المجد سحر الأعين النجل
أهيم بالبيض في الأغماد باسـمة	عن غرة النصر ،لاالبيض في الكلل
لم تلهنى عن طلاب المجد غانية	في لذة الصحو ما يغنى عن الثمل
كم بين منتدب يدعو لمكرمـة	وبين مـتكف يـكى على طـلل
فانهض إلى صهوات المجد معتليا	فالباز لم يأو إلا عــالى القـلل
ودع مــتن الأمر أدناه لأبعده	في لجة البحر ما يغنى عن الوشل

ولا يغرنك بشر من أخى ملـق فرونق الآل لا يشفي من الغلل..إلخ [١]

النص واضح ومكشوف لا يحتاج إلى مراودة ولا توسل القارىء ، ويرجع ذلك إلى المكونات الفنية التى تطبعه – كأى نص من نصوص شعر مدرسة الإحياء - يفخر الشاعر بنفسه ، وينصح ويعظ ،ويأتى بالأبيات الحكمية. اتخذ الشاعر المعالى قلادة يزدان بها ، وعاش حياته جادا بعيدا عن اللهو والعبث ،وتأبى نفسه السامية أن يهوى إلى الغى والضلال بالجرى وراء النساء الجميلات ، واستبدل (بهيامها) هيامه بالسيوف البيضاء البارقة ، لا بالنساء الحسناوات اللاتى يحتجبن عفة عن الرجال ، مما يدفع الرجال إلى الجرى وراءهن والتشبث بحبهن ، ويؤكد هذا في البيت التالى – بتكرار المعنى - بأنه لم يلهه عن طلب المجد جمال الغيد ،ولا حسنهن ...إلخ.

---

١ - ديوان البارودى ج٣ ص ٦:١١.

هذه هى القراءة الشارحة للنص – وهى نوع من القراءة التى أقرها تودورف – وأعتقد أن مثل هذه القراءة - وإن لم تشف غليل الباحث والمتلقى عامة - أقرب أنواع القراءات إلى روح النص المكشوف ، فالألفاظ وإن احتاجت إلى قواميس وشرح مازالت تحتفظ بدلالتها القريبة ، لانجد فيها بعدا أوإيحاء أوتكثيفا، وإن تلاعب الشاعر في هذه الأبيات – وغيرها مثل شعراء مدرسة الإحياء – باستخدام البديع كحلية لفظية ، مثل قوله :

أهيم بالبيض في الأغماد باسمة عن غرة النصر ،لا البيض في الكلل

وقصد بالبيض الأولى السيوف ، وبالبيض الثانية الحسان المحتجبات من النساء بدليل قوله في الكلل (والكلل الستر الرقيق يخاط كالبيت ، والعربى يولع بالمرأة المحتجبة لا المرأة السافرة) هذا على سبيل الجناس التام ، مما يدفع القارىء إلى البحث عن الفارق بين المعنيين ،ولكن مثل هذه القيم الفنية تثقل على القارىء ،لأنه يشغل نفسه بالبحث عن المعنى ،في شكل ألاعيب عقلية ،إضافة إلى البحث عن المعانى اللغوية التى تحتاج إلى قواميس لفهم الدلالة ، كل هذا يقف عقبة أمام عملية التلقى والعمل الإبداعى شراكة بين المبدع والمتلقى ، والجرى وراء لغة القواميس إخلال بهذه الشراكة ، وأعتقد أن المعجم اللغوى عند الشاعر القديم كان معروفا لديه ولدى قرائه في عصرهم بخلاف عصرنا الذى أصبحت فيه هذه اللغة بعيدة عن ذوقنا واستعمالنا لها وفهم دلالتها،المعنى واضح وأحادى في كل بيت من الأبيات ، وكل بيت من الأبيات ذو معنى مستقل ينتهى بنهايته ،فالبيت الأول يهيم بالمجد والعلى لا بالنساء الجميلات ، والبيت الثانى يقر بأن له قلبا قد وطن على هذا الهدف وتلك الغاية ، البيت الثالث توكيد لهذه الدلالة في البيتين السابقين ،وأتى التصوير قريبا في إطار الصورة التراثية المحدودة مع مراعاة التناسب والتقارب بين طرفي الصورة مثل قوله (صهوات المجد) على سبيل الاستعارة حيث جعل المجد شيئا حسيا ، يمكن أن يمتطى ، ولكن تحول النص إلى لوحة فنية متكاملة هذا ما نفتقده في النص الشعرى ...إلخ.

نلخص ما ذكرناه من الملامح الفنية التى أدت إلى خلق النص المغلق (ذى الدلالة الواحدة)في هذا النص–كأى نص من نصوص شعر مدرسة الإحياء- فيما يلى:

١ – وضوح الألفاظ وتأليفها بصورة تجعلها تفتقد الإيحاءات المتعددة في النص ، إضافة إلى غرابتها وحاجة القارىء إلى قواميس لفهم معناها ،مما يصدم المتلقى بعدم فهمها واللجوء إلى القواميس لشرح معناها وتوضيح دلالتها ، والشعر - كما قال مالارميه - لا يصنع من أفكار ، وإنما يصنع من كلمات ، والنص الأدبى يتحول فيه الفكر إلى إبداع ، من خلال الألفاظ التى تتلاحم بالمعانى ، في صورة يصعب الفصل بينهما ،ووضوح اللفظ يستلزم انكشاف المعنى ،ويفرغ الشحنة العاطفية الدافقة التى تسرى في روع القصيدة ، فهناك فارق بين لغة الشعر ولغة العلم

كما رأى ريشاردزعندما فرق بين لغة الشعر (التى تعتمد على الإيحاء ، لأنها لغة الانفعالات والمشاعر) ولغة العلم (التى تعتمد على الدقة والتجريد) فاللغة – عنده – " قد تستخدم .. من أجل الإشارة ، التى تحدثها ، سواء كانت هذه الإشارة صادقة ، أم كاذبة ، وهو الاستعمال العلمى للغة ، ولكن القضية قد تستخدم أيضا من أجل ما تولده الإشارة التى تحدثها من آثار في الانفعال والمواقف ،وهذا هو الاستعمال الانفعالى للغة" [١]

وهذا – بدوره – يؤثر تأثيرا سلبيا على العمل الفنى ،وقال أحد علماء الجمال "المادة الخامة التى يجسد بها الفنان عمله يشاركه الآخرون فيها ، لكنه ينفرد بأنه يحولها من مادة خامة إلى مادة جمالية . إنها وسيلة للعمل الفنى ، إنه يحولها من وجود مختلط إلى وجود منظم . إنه يثبت فيها الانسجام والنظام والإيقاع "[٢] وأشاد النقاد باستخدام اللغة الموحية التى تثرى النص الأدبى ، ورأى لاسل آبر كرمبى " أسمى ما يصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة ، وبعد المدى والحيوية ، والدقة بمكان عظيم " [٣]

ومرجع ذلك أن " الألفاظ الموحية لها أثرها المؤنس في القلب أو الذهن ، وقد عدها الناقد هولنجورث أبلغ تأثيرا من الكلمات الواصفة ، ولها رجع بعيد " [٤]

ولا شك أن مجئ المعنى من خلال الإيحاء ، يحدث متعة لأن الحس لا يدركه لأول وهلة " والمتعة الفنية في تحصيل الفائدة بعد إعمال الخاطر ، واستنارة الفكر ، فإن الفائدة بها أعظم ، وبقاء أثرها في النفس أطول ، ومثل ذلك ما أخذه الشاعر مالرميه *Mallarme* زعيم الرمزية الثانى على الطريقة البرناسية ، التى تسرف في الوضوح والصراحة. في قوله : إن البرناسيين يتناولون الشئ كله ، ويظهرون كله، فيعتقدون بذلك سحر الخفاء ، ويسلبون الذهن نشوة الطرب ، الذى ينشئها فيه اعتقاده بأنه يخلق ، إن الشاعر إذا سمى الشئ باسمه أفقد القصيدة ثلاثة أرباع المتعة " [٥]

---

١ - أ . أ ريتشـــاردز مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة د. مصـــطفى بدوى مراجعة د. لويس عوض ، ط وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، المؤسسة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٣-ص٣٣٩

٢ - د.مجاهد عبد المنعم مجاهد :دراسات فى علم الجمال ط عالم الكتب بيروت ط ،عام ١٩٨٦ ص٣٧

٣ - لاســـل آبر كرمبى : قواعد النقد الأدبى ، ترجمة د. محمد عوض محمد . ط لجنة التأليف والترجمة والنشر عام ١٩٦٣ ص٣٨

٤ - مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، مطبعة المقتطف والمقطم عام ١٩٤٨ص٥٩

٥ - د.بدوى طبانة: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى ط دار الثقافة بيروت لبنان عام ١٩٨٥ص٤٤١ .

٢ – استقلال البيت بنفسه كوحدة دلالية مستقلة واتخاذ الشاعر إجراءات فنية كثيرة لتوكيد هذه الدلالة ، كما مر بنا في الأبيات ، سواء بالتذييل ، أو بالبيت الحكمى ، التذييل في قوله :

فانهض إلى صهوات المجد معتليا فالباز لم يأو إلا عالى القلل

فالشطر الثانى تذييل يؤكد معنى الشطر الأول ، من خلال التعقيب حيث نصح مخاطبه بعلو الهمة ، لبلوغ المجد ، وأكد في التذييل بأن الباز لا يرضى إلا بالعيش في أعالى القمم،ليحث متلقيه إلى التشبه بالبازى ، لتعلو مكانتهم ، وهو تشبيه ضمنى للرجل بعيد الهمة في عدم قناعته إلا بالقمم ، كذلك الصقرالبازى ،وقد يأتى البيت بأكمله لتوكيد بيت ، في صياغة شبيهة بالحكمة ، كقوله:

قد يظفر الفاتك الألوى بحاجته ويقعد العجز بالهيابة الوكل

فالبيت السابق له ينصح مخاطبه بفعل الأعمال الجليلة ، والبعد عن الأفعال التافهة ، كالمستغنى عن اللجة بالماء القليل (الوشل) وأكد لكلامه في هذا البيت بأن فاعل الأعمال الجليلة ذى الهمة العالية قد يفوز بحاجته ، أما العاجز الخائف فلا يصل إلى هدفه .

٣ – الصورة الفنية المحدودة (التى تدور في فلك الاستعارة والتشبيه والكناية) والمستقاة من التراث ، والتى تهدف إلى التقديم الحسى للمعنى ، مثل قوله في القصيدة بعد ذلك (حلبت أشطر هذا الدهر)مع مراعاة التناسب الشكلى بين طرفي الصورة ، هذا المفهوم الفنى للصورة - تقريب المعنى وتوضيحه وتقريبه للذهن - يختلف مع الرؤية الفنية للصورة في عصرنا، فلا يكون هدف الصورة " تقريب فهمنا من الدلالة التى تحملها ، ولكن هدفها هونظرة معينة للشىء ، وخلق رؤيته ، وليس تعرفه "[١]

وأصبحت الصورة في القصيدة الحديثة " جزءا من كائن عضوى لا يمكن فصلها عنه.وأن ما يتطلع إليه الناقد الحديث في الصورة هو ثلاثة أشياء : جديتها ،وتكثيفها وقدرتها الإيحائية [٢].

---

١ - د . بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربى الحديث ط المركز الثقافى العربى بيروت ط١ عام ١٩٨٤ ص ٨٣.

٢ - راجع : م . نفسه ص ١٤٨ .

ورأى داى لويس أن الخيال ليس مجرد انعكاس آلى لمشاهد العالم ، إنه طاقة تذيب الأشياء وتحللها لتخلق منها شيئا جديدا متجانسا .وينبغى لكل قصيدة أن يكون لها منطقها الخاص الذى ينظم صورها ، وهو منطق مرن رحب قد لا تراه على سطح القصيدة ، ولكنه يكمن في داخلها ، ويتحكم في تسلسل صورها

٤- تفكك القصيدة وافتقادها للوحدة العضوية، وإمكانية تبديل أبياتها بيت مكان بيت مما يجعل يؤثر في عملية القراءة ، لعدم بلورة فكرة متلاحمة عن القصيدة بأكملها يمكن الوقوف عليها بعد الانتهاء من قراءتها ،اللهم إلا في بعض النماذج الشعرية الجيدة من أشعارهم ،وهذه الملامح الفنية تستقطب شعر شعراء مدرسة الإحياء ولعلنا نجد في تقريظ البارودى لديوان حافظ إبراهيم :

حاك القريض بلهجة عربية أغنت عن الإسهاب بالإيجاز

ألفاظه نمت على ما تحتها وصدورها دلت على الأعجاز

فإذا تلاها قارىء لم يشتبه في القول بين حقيقة ومجاز [1]

نجد في هذا التقريظ إشادة بوضوح المعنى ، وأحادية الدلالة ، فالألفاظ ليس لها بعد أعمق من دلالتها السطحية ،فلا تتفجر منها دلالات متعددة ،ولافرق بين الحقيقة والمجاز ، فالصورة الفنية ليس لها من العمق والثراء ، وتأتى لتوضيح معنى، أو تقريبه ، أو شرحه ،والبيت الشعرى – لمعرفتك دلالته كما يقول البارودى – تعرف عجزه ،بمجرد إنشادك لصدره ، وهذا المعنى مأخوذ من قول ابن نباتة :

خذها إذا أنشدت للقوم من طرب صدورها علمت منها قوافيها

ومن الأشعار التى تؤيد رؤيتنا في اقتدائهم للقصيدة العربية القديمة تشكلا وأداء ودلالة ، فيتخلق النص المغلق ، قول شوقى في رثاء حافظ :

ياحافظ الفصحى وحارس مجدها وإمام من نجلت من البلغاء

---

١ - م . نفســه ج٢ ص ١٦١:١٦٢.راجع البارودى من المنفى عام ١٨٩٩م وتوفى عام ١٩٠٤، وأصــدر حافظ الجزء الأول من ديوانه عام ١٩٠١م ، وقد مدح (حافظ) البارودى في قصيدة يفتتحها بقوله :

تعمــدت قتلى في الهوى وتعمــدا فما أثمت عينى ولا لحظه اعتدى ...إلخ

ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص ٧وما بعدها.

ومن الأشعار الى توضح نهجهم الشعرى - أيضا - قول الشاعر أحمد رفيق المهدوى في رثاء الشاعر الزهاوى :

شعرك الممتع السهل الذى كاد يعنى بالمعانى واضحات

لفظه وافق معناه كما مازج الطيب لطيف النسمات

نص معد بتقنيات ومواصفات فنية خاصة، ترضى ذوق المتلقى ، وتواكب إيقاع عصرها ، يعكس لنا نوعية تلقى هذا النص ، وتبلور لنا عملية التلقى فيما يمكن أن نطلق عليها سلطة النص، ويصبح دور القارئ ـ هنا ـ " استخراج المعانى من النص"[1] وهذه الصورة من التلقى يطلق عليها (النموذج التصاعدى) وفيه "ينظر إلى القراءة كعملية تسير من أسفل إلى أعلى ... أى من النص إلى ذهن القارئ، ويعتبر أن المعنى يوجد في النص، ليس على القارئ إلا أن يستخرجه" [2]، وهذا النوع من القراءة يختلف عن النموذج الثانى من التلقى ، حين يشعل النص ذهن المتلقى ، فيدخل معه في حوار فنى ، ليستنطقه ، وينفذ إلى أعماقه ودهاليزه البعيدة التى حجبها المبدع عن قارئه ،ليدعوه إلى وجبة فنية تكد ذهنه ، وتحرك فكره ، لينتج المعنى ، و يطلق أحدهم على هذا النوع (الثانى) من التلقى (النموذج التفاعلى)، ويوضح سمات هذا النموذج بقوله "يتميز هذا النموذج باعتبار كل من النص والقارئ طرفين متكافئين متفاعلين في الفهم، وفي توكيد المعانى، وتأويل النص، حيث إن النص يعطى الإشارة وينشط المعارف المتوافرة لدى القارئ، بينما يوفر القارئ التصاميم، أو المعارف التى يستعملها القارئ في توليد الفرضيات والمعانى التى يطبقها على النص"[3].

وهذا الاتجاه يستلزم وجود القارئ الواعى ، أو - على حد تعبير المنظرين للتلقى - القارئ النموذجى ،أو القارئ المثالى ،أو القارئ الفائق، ويستلزم أيضاً نصاً مفتوحاً (متعدد الدلالة) لا النص المغلق (النص ذو الدلالة المحددة)، وقد أوضح إيكو العلاقة الجدلية بين النص والقارئ في قوله " إن النص يصادر على المتلقى خاصته، باعتباره شرطاً لا غنى عنه... لطاقته التواصلية الملموسة، بالإضافة إلى اعتباره شرط احتمالية ذات الدلالة، وفي عبارات أخرى، فإن النص إنما يبث إلى امرئ جدير بتفعيله، حتى وإن كان الأمل بوجوده الملموس أو التجريبى معدوماً"[4]

---

١ - عبد القادر الزاكى: من النموذج النصـــى إلى النموذج التفاعلى للقراءة: تحليل عملية القراءة من خلال سيكولوجية القراءة ـــ ضمن كتاب نظرية التلقى إشكالات وتطبيقات، الرباط ١٩٩٣م.بإشراف أحمد بو حسن ص ٢١٨.

٢ - م . نفسه ، نفس الصفحة .

٣ - م . نفسه ص ٢٢١.

٤ - إمبرتو إيكو: القارئ فى الحكاية، ص ٦٤.

تفعيل النص وإعادة صياغته من خلال قراءته المنتجة ،أو المبدعة ،نفتقدها في النص الشعرى لمدرسة الإحياء ،لأنه نص واضح ومقروء للقارىء قبل قراءته ، و نقف على نموذج آخرمن شعر البارودى :

ترنم بأشعارى، ودع كل منطق فما بعد قولى من بلاغى بمفلق

هو العسل الماذى طورا ،وتارة يثور الشجى منه ما كان المخنق

يغنى به شاد، ويحدو ركابه به كل حاد بين بيداء سملق

فطورا تراه زهرة بين مجلس وطورا تراه لهذما بين فيلق

وما كلفي بالشعر إلا لأنه منار لسار، أو نكال لأحمق

علقت به طفلا، وشبت ولم يزل شديدا بأهداب الكلام تعلقى

إذا قلت بيتا سار في الدهر ذكره مسير الحيا ما بين غرب ومشرق

يهيم به رب الحسام حماسة وتلهو به ذات الوشاح المنمق

بلغت بشعرى ما أردت ،فلم أدع بدائع في أكمامها لم تفتق

فهذا نمير الشعر فاقصد حياضه لتروى ،وهذا مرتقى الفضل فارتق (١)

أول ما يلاحظ على بنية النص أن كثيرا من ألفاظ الشاعر تحتاج إلى الرجوع إلى قواميس ،فكلمة مفلق (أفلق الشاعر إذا أتى بالفلق أى الأمر العجيب) والماذى: الأبيض اللين الرقيق ، والطور والتارة : الحين والمرة ،يثور : يهيج ،الشجا : ما اعترض في الحلق من عظم وغيره ، والمخنق : الخلق ،والسملق : القاع الصفصف المستوى الأملس، واللهذم : الحاد القاطع ، وفيلق : الجيش العظيم ،نمير : النمير الماء الناجع المروى ، فارتق : المرتقى موضع الارتقاء إلى الجبل).

---

١ - م . نفسه . ج٢ ص٣٤٨:٣٥٠.

وبعد هذا العناء الذى أدى إلى توتر المتلقى ، في البحث عن الدلالة المستغلقة لغرابة الألفاظ عليه ، وبعدها عن عصرنا ، يجد أحادية الدلالة ، في فخر الشاعر بتفوقه الشعرى ، في معان مكررة من الشعر العربي القديم ، فهو يدعو الناس بالترنم بشعره في البيت الأول ، ومن قبل قال المتنبى :

ما الدهر إلا من رواة قلائدى إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

وفي البيت الثانى في وصف شعره في حالتى رضاه وغضبه ، بالعسل في الأولى ، بالشجا في الثانية، مأخوذ من قول الشاعر :

وإن لسانى شهدة يشتفي بها وهو على من صبــه الله علقم

وفي البيت الثالث يقول : إن شعره يغنى به الشادى ، ويحدو به الراكب ، مأخوذ من قول المتنبى عن شعره:

فسار به من لا يسير مشمرا وغنّى به من لا يغنّى مــغردا

والمعانى بعد ذلك واضحة ،لاتحتاج إلى تأويل ، وليس للنص قراءة أخرى ،

لوضوح الدلالة ، فشعره يترنم به الناس ، ويحدو به الحادى وراء إبله ، لما يتضمنه من فضائل، ونهى عن الرذائل والشر والفساد ،لأنه هوى الشعر منذ صباه ، وتعلق به منذ طفولته حتى شيخوخته، وقد حاز هذا الشعر إعجاب الرجال والنساء، فالرجل يجد فيه ما يشبع حماسته، والمرأة تجد فيه ما يشبع تغزله بالمحبوب، وقد أصبح هذا الشعر كالماء النمير الصافي الذى يروى منه ، لبلوغ الفضائل ...إلخ .

ورغم أن شعر شوقى وإسماعيل صبرى قد اتسما بمسحة حضارية ، فمالا إلى السهوله والرشاقة في استخدام الألفاظ ، ولكن – أحيانا – نجد استخدام الشاعر للألفاظ التراثية (المستهلكة) التى فقدت قيمتها باستعمالها المسبق ، المعلوم الدلالة كقول (شوقى) في الاحتفال بذكرى شكسبير :

كانوا الذئاب وكان الجهل داءهــم واليوم علمهم الراقى هو الداء

لؤم الحياة مشى في الناس قاطبة كما مشى آدم فيهم وحواء[1]

---

١ - الشوقيات ج١ ص ٣٩.

ومنه ما نجده في قصيدته ولد الهدى ،كقوله:

الخيل تأبى غير أحمد حاميا وبها إذا ذكر اسمه خيـلاء

شيخ الفوارس يعلمون مكانه عن هيجت آسادها الهيجاء..إلخ.[1]

فالشاعر يعيشنا في زمن الماضى من خلال معجمه اللغوى (الذئاب – الجهل – الداء – لؤم – قاطبة– شيخ الفوارس – خيلاء – الخيل – خيلاء – هيجاء – آساد) ومن خلال (المعجم اللغوى) تشكلت المعانى والدلالات (المستهلكة لمعرفتنا بها مسبقا)

و شعر الجارم لا يعدو أن يكون صورة من الشعر التراثى ، صياغة وإيقاعا وتصويرا ، فالدلالة – كعهد القصيدة التراثية - معروفة مسبقا ، والمعنى واضح ومكشوف ،وإذا كان منظرو نظرية التلقى يصنفون أمثال هذه النصوص بأن التلقى هنا يكون من النص إلى المتلقى ، وهنا تظهر سلطة النص ،فالدلالة مطبوخة مسبقا، وعلى المتلقى أن يأخذها جاهزة ،فوجود القارىء – هنا – وجود سلبى أى ليس له دور في إنتاج الدلالة ،ولنا أن نقف على بعض القصائد لعلى الجارم كقصيدة أبي الزهراء التى كتبها عام ١٩٤٨م ، وقصيدة مصر التى كتبها عام ١٩٣٩م ،وقصيدة يوم السلام التى كتبها عام ١٩٤٥م (وقد أشرنا لتواريخ هذه القصائد للتدليل على أن هذه الظاهرة ظلت متأصلة في شعره حتى نهاية حياته عام ١٩٤٩م لا في بدايات حياته الفنية فقط) ففي قصيدة أبي الزهراء يفتتحها بقوله:

أطلت على سحب الظـلام ذكاء وفجر من صخر التنوفة ماء

وخبرت الأوثان أن زمانها تولى ، وراح الجهل والجهلاء

فما سجدت إلا لذى العرش جبهة ولم يرتفــع إلا إليه دعاء

تبسم ثغر الصبح عن مولد الهدى فللأرض إشراق به وزهــاء

وعادت به الصحراء ،وهى جديبة عليها من الدين الجـديد رواء

---

١ - م . نفسه ج١ ص٣٤.

ونافست الأرض السماء بكوكب وضيء المحيا ما حوته سماء..إلخ

إلى قوله:

بدا في دجى الصحراء نور محمد وجلجل في الصحراء منه نـداء

نبى به ازدانت أباطح مكة وعز به ثور وتاه حـــراء

ينادى جرىء الأصغرين بدوة أكب لها الأصنام والزعـماء

دعاهم لرب واحد جلّ شأنـه له الأمر يولى الامر كيف يشاء [1]

النص يفصح بدلالته معبرا عن انبلاج ضوء الدعوة المحمدية ، وسط ظلام التخبط والضلال،فجاء هذا الضوء كضوء الشمس في إشراقه ،وروى الناس بعد ظمئهم بتعاليمه السمحة، كما تفجر من قلب الصحراء الماء الزلال ،وأزيلت الأوثان عن مواطن الإيمان وأصبح لا مكان لها في هذا العصر ، ولم تعد تسجد الجباه إلا لبارئها وخالقها عز وجل وكان كل ذلك إثر مولد النبى (خ) الذى أضئت له الدنيا ، وتبسم الصباح فرحا بمولده ولحق الصحراء الرواء والخصب ، ليعم الإشراق الأرض كلها وكأن كوكب أضاءها ، لايقل إشراقا عن كوكب السماء، وهذا الضوء كان ضوء محمد (خ) الذى انتشرت دعوته وزلزلت الصحراء ،وازدانت به الأرض كلها ، بفضل دعوته إلى عبادة إله واحد.إلخ .

وأعتقد أن القارىء لايحتاج إلى جهد في تمثل دلالة النص والوقوف علي هذه الدلالة، اللهم الإفي بحثه في القواميس عن معنى بعض الكلمات ،مثل (ذكاء: الشمس، التنوفة :الحجارة بالصحراء ، ويقصد بها هنا صحراء الحجاز ،رواء : حسنة المنظر ، جديبة : الأرض الجدباء ، هى الأرض الأرض التى ينبت فيها النبت، والدلالة هنا تدلل على تيبس المكان من القيم والمبادىء الإنسانية العظيمة ، والدجى : الظلام ...إلخ)

وجاءت الصور الخيالية للتعبير عن هذه الدلالات لتوضيحها وشرحها ، فالدعوة المحمدية في مبادئها المشرقة كالشمس ،وكالماء الذى يروى النفوس بعد عطشها ، على سبيل الاستعارة التصريحية بعد حذف المشبه والتصريح بالمشبه به ، وهذه المبادىء وتلك القيم تزينت الأماكن المقدسة بها ،والصبح له ثغر يبتسم لهذه المناسبة ، فشخص الكائنات ويجعلها ماثلة أمامنا ، ونافست الأرض السماء في الضياء ، لتشخيص هذه الظواهر الكونية ...إلخ.

---

١ - ديوان على الجارم ج١ ص ١٩: ٢٠.

وعلى هذه الصورة من الصياغة يستمر الشاعر في تدفق النص في صورة واضحة جلية ،يعفو القارىء من كد الذهن ، وإعمال الفكر في الحصول على الدلالة .

وتتوالى هذه الملامح الفنية في قصيدة (مصر) لنشعر بروح التراث وكأنها قصيدة أنشدت منذ العصر العباسى ، يقول مثلا عن الدعوة المحمدية - والقصيدة مجموعة أغراض- يقول :

هذه أمة من الصخر كانــــت في قفار من الحياة وبيد

تأكل القد والدعاع من الجــوع وتهـفو شوقا لحب الهبيـــد

وتثير الحروب شعواء جهلا وتدس الوئيد إثر الـــوئيد

نبع النور بالنبوة فيـــــها فطوى صفحة الليالى السود

أطلق العقل من سلاله الدهم ونحاه عن صليل القـيود...إلخ

المعنى اللغوى التراثى (الصخر والبيد والقفار،والقدّ ، والدعاع،والهيبد ، والوئيد ، وصليل ، والدهم ، ومكفهر ...إلخ) هذه الكلمات ذات الدلالة المحددة ، والتى يحتاج بعضها إلى القواميس لمعرفة دلالتها (كالقد : جلد الشاة الصغيرة، والدعاع : حب شجرة برية يختبز منه، والهيبد : الحنظل ...إلخ)

وجاءت الصور الخيالية لتوضيح المعنى ، فأمة من الصخر كناية عن صعوبة الحياة التى كان يعيشها هؤلاء قبل الدعوة ، ليبين لنا ما آل إليه حال العرب من تقدم في العلم ولين الحياة والحضارة بعد ذلك ، بفضل الثورة العلمية الإسلامية ، وتأكل القد والدعاع كناية عن شظف العيش ، وعند البلاغيين جمال الكناية الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل وأطلق العقل استعارة مكنية ، جمالها التشخيص ، ليرى المتلقى صورة العقل شاخصة ، وهى تنعتق من ويلات الكبل الذى كانت فيه قبل ذلك ...إلخ.

وفي قصيدة (يوم السلام) يفتتحها بقوله :

داعب الشرق باسما وسعـيدا وائتلق يا صباح للناس عيدا

نسيت لحنها الطيـور فصور لبنات الغصون لحنا جديـــدا

فزعتها عن الرياض خفافيـش تسد الفضــاء غبرا وسودا

ألفت موحش الظلام فــودت أن تبيد الدنيا وألا تبيـــدا

المعنى الواضح الدلالة في صورة فنية جاهزة لعقل المتلقى، دون كد أو تعب، مع تدخل الشاعر في النص بمخاطبة غير العاقل (الشرق ، الصباح ، الحمامة) في قوله : داعب الشرق ، اسجعى يا حمامة السلم ، وكأن السلام شخص شاخص أمام الشاعر يناديه ويخاطبه ،ليشاركه في الفرحة والسعادة، معبرا عن سعادة الكون والحياة الطيور (متمثلة في الحمام الذى يشدو) بهذه المناسبة .وجاءت الصورة الفنية لتوضيح المعنى ، يتمثل في مداعبة السلام الشرق ، وجعله شيئا ملموسا يخاطب ، وفي تغريد الطيور ، على سبيل الاستعارة المكنية التى قيمتها الفنية – هنا - التشخيص ..إلخ.

البحث عن المعنى المبلور الواضح الجاهز كان همّ الشاعر ، بل وألزم القارىء على تتبع ذلك في النص - انطلاقا من أن النص يصنع أدوات نقده من داخله - مما أضاع بقيمة الصياغة الفنية التى هى لب العملية الإبداعية ، فالشعر ليس معانٍ مجردة ، بل هو صياغة فنية ، وقد عرف كولردج الشعر بأنه " أجود الألفاظ في أحسن سياق "[١] والشاعر كما قال الشاعر الفرنسى ما لا رميه : إن الشاعر يا عزيزى ديجا لا يصنع من أفكار ، إنما يصنع من كلمات "[٢] ومما يدلل على مدى الترابط بين الدلالة والصيغة التعبيرية ، التى من خلالها يتحقق العمل الفنى ، قول كروتشه في المعنى الفنى يكون التعبير والجمال " مفهوما واحدا ، يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء ، إن الخيال الفنى لا يكون بدون جسد .. ولباسه من ذاته ، ويلبس شيئا غيره.

ففي الشعر – وغيره من فنون الأدب - تتلاحم الدلالة بالصياغة ،ولا غرابة أن يعرف يعرف د. عزالدين اسماعيل الشعر بأنه " بناء لغوى يستغل كل إمكانيات اللغة الموسيقية والتصويرية و الإيحائية ... في أن ينقل إلى المتلقى خبرة جديدة " [٣]

وعند د . عبد المنعم تليمة الشعر " نشاط لغوى مسعاه تشكيل جمالى يثير – بحقائقه – إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية ، تتخلق بإطراد ، هذا التشكيل ونضجه ويتم بنيتها بتمام بنيته. أى أن القصيدة (بنية) لغوية مركبة ، يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر " [٤] ومن قبل قال كولردج الشعر (أحسن الألفاظ في أحسن نظام) والشعر عند ياكوبسون هو اللغة موظفة جماليا[٥]

---

١ - د.أحمد كمال زكى: النقد الأدبى الحديث أصوله ومناهجه،دار النهضة العربية بيروت د.ت،ص١٤١ .

٢ - مصطفى ناصف: نظرية المعنى فى النقد الأدبى ط.دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت د.ت ص ٣٨ .

٣- د . عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ط دار الفكر العربى ط٥ ص٣٦

٤ - د.عبد المنعم تليمة:مداخل إلى علم الجمال الأدبى ط دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة،١٩٧٨ ص١٠٠

٥ - جودت فخرالدين : شـكل القصـيدة العربية فى النقد العربى حتى القرن الثامن الهجرى ، ط دار الآداب بيروت عام ١٩٨٤ ص١٨٨

ويستدرك بالقول إن الشكل الجمالى لا يناقض المحتوى ولو جدليا ، ففي العمل الفنى يغدو الشكل مضمونا والعكس بالعكس [1] ،وفي هذا المعنى يقول أرنست فيشر إن تركيز اهتمامنا على المحتوى ، وإرجاء الشكل إلى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث ، وذلك أن الفن يقوم على تقديم الشكل ، والشكل وحده هو الذى يجعل من الشئ المنتج أثرا فنيا ، إن شكل الأثر الفنى ليس عارضا كيفيا ، أو غير ضرورى – أكثر مما هو شكل الجسم البلورى – فقوانين الشكل وشروطه هى تحقيق سيطرة الإنسان على المادة ، ففيها تنحفظ التجربة المنقولة ، ويجد كل تحقيق عملى صيانته فيها ، فهى النظام الضرورى للفن والحياة " [2]

عوامل عدة عملت على وضوح الدلالة وأحاديتها ، منها غلبة الفكر على الشعر، وتحول النص الشعرى عند شعراء مدرسة الإحياء – في بعض نماذجه - إلى تقاسيم رياضية، لا يهم الشاعر إلا الإقناع برأيه وفكره مثل قول البارودى :

إن ابن آدم ذو طبائع أربع مجموعة الأجزاء في أخلاقه

تبدو فواعلها على حركاته في بطشه وسكونه ونزاقه

فغذا تغلب واحد منها على أقرانه أدى إلى إقلاله

بينا تراه كالزلزال لطافة ألفيته كالنار في إحراقه

أو كالتراب يهيل من عقداته أو كالهواء يجول في آفاقه

والمرء مهما كان في أفعاله لا ينتهى إلا إلى أعراقه [3]

فالأبيات لا تعدو إلا أن تبرهن على حقيقة علمية لتكوين الإنسان من عناصر أربعة (النار والتراب والماء والهواء)والإنسان يكون معتدل المزاج ، مستقيم الطبع إذا اتزنت فيه هذه الطبائع الأربعة ، وتناسبت ولم تطغ واحدة على الأخرى ، فإذا تغلب العنصر المائى رأيته كالماء الزلال رقة ولينا ولطفا ، وإذا تغلب عليه العنصر النارى وجدته شديدا حاد الطبع كالنار المحرقة ، وإذا تغلب عليه العنصر الترابى كان ضعيف الهمة ، واهى القوة ، واهى الحزم ، كالتراب الذى ينهال وتتساقط عقداته ، وإذا تغلب عليه العنصر الهوائى صار كثير التقلب ، قليل الرزانة والثبات كالهواء يجول في آفاقه .

---

١ - راجع : م. نفسه ص ١٨٣ والمراجع المثبتة فى الهامش .
٢ - أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ط دار الحقيقة بيروت د.ت ص ١٨٥

٣ - ديوان البارودى ج٢ ص .٣٤٥:٣٤٦.

ومن عوامل أحادية الدلالة لجوء الشاعر إلى الأبيات القليلة ما بين النتف والقطع الشعرية، وفيها يركز الشاعر على الدلالة الواضحة والفكرة المبلورة التى تنفع أن تكون حكمة أو عبرة ، أو كلمة بليغة يتمثل بها ، يبلورها الشاعر في أقل عدد من الأبيات ،منها عند البارودى قوله في الصبر :

صبرت ، وما الصبر عار على الفتى إذا لم يكن فيه معاب ولا نكر

ولو لم يكن في الصبر أعدل شاهد على كرم الأخلاق ما حمد الصبر

وقال أيضا :

لوكان يدرى الفتى مكنون ما خبأت له المقادر لم يركن إلى الحذر

ولو درى أن ما يلقاه من عنت من خيبة الرأى لم يعتب على القدر

فالبيتان الأولان حديث عن قيمة الصبر ،ودلالته على مكارم الأخلاق ، وفيهما تكثيف للدلالة ، وإلغاء للخيال ، وما بعدهما يدوران حول ذم الزمن والأقدار، التى تلازم الإنسان في عدم التوفيق كثيرا ، وفي البيتين الأخيرين يعبر عن التبرم من الصداقة ...إلخ.

ويكثر في قصائد شعراء الإحياء المواعظ والإرشادات ، التى يتساوى فيها اللفظ بالمعنى ، وتجنح نحو الوضوح وندرة التصوير ، مما يصيب النص بالجفاف ، نذكر منه قول شوقى في قصيدة له بمناسبة قدوم أول طائرة قادمة من باريس ، يقول فيها ناصحا الشباب :

فخذوا العلم على أعلامه واطلبوا الحكمة عند الحكماء

واقرأوا تاريخكم واحتفظوا بفصيح جاءكم من فصحاء

واحكموا الدنيا بسلطان فما خلقت نضرتها للضعفاء

واطلبوا المجد على الأرض فإن هى ضاقت فاطلبوه في السماءإلخ [1]

وقد تتحول القصيدة برمتها إلى مجموعة من المواعظ ، وفيها تأتى الفكرة مركزة مع التدليل بمصداقيتها بالأدلة المنطقية المقنعة ، ومن النماذج التى نعرض قصيدة وصية للشاعر على الجارم ، وفيها ينصح الفتاة بالتزين بالأخلاق ، والبعد عن التبرج والتحلى بالنبل وحسن التعامل.

---

١ - الشوقيات ج١ ص ١٣.

يقول :

يا ابنتى إن أردت آية حسـن وجمالا يزين جسما وعــقلا

فانبذى عادة الــتبرج نبــذا فجمال النفوس أسمى وأعلى

يصنع الصانعون وردا ولكــن وردة الروض لا تضارع شكلا

صبغة الله صبغة تبهر النفــــس تعالى الإله عز وجــــلا

وبعدها يقول :

واجعلى شيمة الحـــياء خمارا فـو بالغادة الكـــريمة أولـى

ليس للبنت في السعادة حـظ إن تناءى الحيـــاء عنها وولى

والبسى من عفاف نفسك ثوبا كل ثـوب سواه يفنى ويبلى ...إلخ [1]

ولعلنا نجد احتفاء الشاعر بالمعنى وتكثيفه والبرهنة عليه في صوت عال ، ولهجة مجلجلة تخترم الأذن لتصل إلى أعماقها النصيحة ، حتى الصورة الفنية جاءت من أجل توكيد المعانى التى تطرق لها ، كقوله (اجعلى الحياء خمارا – البسى العفاف) وهاتان الاستعارتان جمالهما التجسيم ، ليجعل هاتين الصفتين مغروستان في النفوي ، لا شعارات بالية ، ومن الأدلة العقلية إقراره بالجمال الطبيعى،لا جمال الأصباغ والمكياج بالمقارنة بين جمال الورد في الرياض ، وبين الورد المصنوع ، فشتان بين جمالهما ، وتوكيده لضياع الحظ من السعادة عند فقد الحياء .

ومن صور الدلالة المركزة في صورة مبلورة ما نجده في ختام القصائد في شكل (حكمة ، أو دعاء ، أوكلمة بليغة) منه في شعر حافظ مثلا :

- يامن تيمنت الفتيا بطلعتـه أدرك فتاك فقد ضاقت به الحـال

- عذب القريض قريض بات يعصمه ذكر ابن توفيق عن لغو وعن كذب

- فعرشك محروس وربك حارس وأنت على ملك القلوب أمير

١ ـ ديوان على الجارم ج١ ص ١١٧.

- فأرضيتما الديان والدين كـله لقد رضى الديان والدين عنكما

- وأضرع إلى الله أن يرعى أريكتنا مرفوعة الشان ما مر الجديدان

- فأمرك طاعة ورضاك غـنم وسيفك قاطع ونداك جزل

- إنما قد رميت في شخص سعد أمة حـرة فشلت يداك .. إلخ. [1]

ومنه – أمثلة - من خاتمة بعض القصائد - في شعر على الجارم :

-إن من رام للكواكب عـدا يتساوى ابتداؤه وانتهـــاؤه

- صدق الله تعالى وعده إنما الفوز ثواب المخلصـين

- ذاك نصحى إلى فتاتى وسـؤلى وابنتى لا ترد للأب سؤلا

- لس بدعا أن وها شعرى به يزدهى الروض إذا الغيث هما

- لم يخل منك مكان قد تركـت به ما يملأ الأرض من ذكر وتخليد

- لا زلت بالنصر المبين متوجا تحيا بك الأوطان والأوطـار [2]

---

١ - راجع:ديوان حافظ إبراهيم،الصـــفحات التالية بالترتيب كالآتى ج١ ص ٦و١٥و٣٣و٥٥و٦٧ و٧١ و١٠٩.

٢ - راجع : ديوان على الجارم ، الصفحات التالية كالآتى ج١ ص ١٠٣و١١٦و١١٨و١٤٢و١٥٠.

الجرى وراء المعنى الواضح الجلى ذى الدلالة الواضحة كان وراء شيوع التقريرية والخطابية في شعرشعراء مدرسة الإحياء ، والتقريرية تفقد الشعر روعة الخيال ، ويصبح الشعر أشبه بالخطب ، لذا يخضع النص الشعرى لسمات النص الخطابي في اعتماده على بلورة فكرة وتوضيحها ، وهذا يتعارض مع طبيعة الشعر الذى هو تعبير خيالى عن تجربة ما ،يقوم على الإيحاء لا التقرير والوعظ من هذه الأشعار عند شعراء مدرسة الإحياء حديث البارودى عن خزل الأصدقاء له ، مما دفعه إلى عدم الثقة في أحد ، يقول :

لأى خليل في الزمان أرافق وأكثر من لاقيت خب منافق

بلونا بنى الدنيا ، فلم أر صادقا فأين - لعمرى - الأكرمون الأصادق

أحاول أمرا قصرت دونه النهى وشابت ولم تبلغ مداه المفارق

وأعظم ما ترجوه ما لا تناله وأكثر من تلقاه من لا يوافق

فأعلمهم عند الخصومة جاهل وأتقاهم عند العفافة فاسق إلخ [1]

الاهتمام بالمعنى كان جلّ اهتمام الشاعر في مدرسة الإحياء، لذا نظروا للبيت الشعرى كحلقة محكمة ينبغى أن ينتهى المعنى بنهايته ، ولا يتعلق بغيره لإكمال المعنى ، وإن حدث ذلك كان البيت الثانى تذييلا وتعقيبا لتوكيد معنى مستوفي سابقا، وفي تراثنا النقدى القديم رسخوا هذا المنحى ، وعدوا حاجة البيت للبيت اللاحق له عيبا ، سموه (تضمينا) ولنا أن نقف على إحدى قصائد البارودى ونجد هذه الظاهرة حتى تحولت كثير من الأبيات إلى معانى مستقله على سبيل الحكمة ، أو المثل السائر أو الكلمة البليغة التى يتمثل بها ، مما يدلل على ذلك وقوفنا على قصيدة واحدة من شعر البارودى من القصيدة التى يفتتحها بقوله :

محا البين ما أبقت عيون المها منى

فشبت ولم أقض اللبانة من سنى [2]

---

١ - م . نفسه ج٢ ص ٣٣٩ ومابعدها.

٢ - م . نفسه ج٤ ص٣.

فنجد هذه الأبيات في تضاعيف القصيدة، و التى تمثل هذه الظاهرة منها :

- ومن شاغب الأيام لان مريره وأسلمه طول المراس إلى الوهن

إذاعرف المرء القلوب وما انطوت

عليهن البغضاءعاش على ضغن

- إذا المرء لم يرم الهناة بمثلها تخطى إليه الخوف من جانب الأمن

- فلا خير في الدنيا إذا المرء لم يعش

مهيبا تراه العين كالنار في دغن

- ما الود في القربى وإن هى أوجبت

ولكنه في الطبع والشكل والوزن

- إذا لم يكن بين الوديدين خلة فلا أدب يجدى ولا نسب يدنى

- وإنى – وإن طال المطال – لواثق

برحمة ربى ،فهو ذو الطول والمن [(١)]

هذا في قصيدة واحدة ، وقد تتحول القصيدة برمتها إلى أبيات بليغة محكمة ، يتخللها النصح والإرشاد ،كقوله :

والناس أعداء أهل الفضل مذ خلقوا من عهد آدم سباقون في الإحن

فلا صديق على ود بمتفق ولا خليل على سر بمؤتمن

فليت لى دواعى النفس كاذبة خلا يكون سرورالعين والأذن

---

١ ـ م . نفسه ج٤ وأرقام صفحات هذه الأبيات كالآتى ص ١١و١٣و١٤و٢١

وهذه شيمة الدنيا ومن عجب أنى أرى محنتى فيـها وتعجبنى

ليس السرور الذى يأتى الزمان به يفي بقدر الذى يمضى من الحزن

فاستبق نفسك عن كنت امرأ فطنا واقنع بعيشك في سربالك الخشن

ولا تفه بحديث النـفس ، إن به شر الحياة ، وسعى الحاسد الأفن

ولا تسل أحدا عونا على أمل حتى تكون أسير الشكر والمنن

خير المعيشة ما كانت مذللة هونا ،وثوبك معصــوم من الدرن

وعاشر الناس بالحسنى ،فإن عرضت إساءة فتغمدها على الظنن

فالصفح عن بعض ما يمنى الكريـم به

فضل يطير به شكر بلا ثمن...إلخ [1]

ومن العوامل التى ساعدت على وضوح المعنى مجىء الصورة الفنية لغرض تقديم المعنى وتوضيحه، مع مراعاة التناسب الشكلى بين طرفيها ، ونسخ هذه الصور من التراث القديم ، وبذلك فقدت الصورة جدتها وطرفتها ، وإسهامها في خلق المعنى بدلا من توضيحه ،وشرحه وتوكيده ، والشىء المكرر تمجه النفس ، وتجد فيه صدودا وفي الوقت نفسه يقتل دهشة المتلقى لتقربه للشىء الجديد ، لأنها تعطيه دلالة معروفة مسبقا ، ومما يدلل على عدم ارتياح النفس للشىء المكرر المبتذل، الذى لا جدة فيه أنه عندما دخل الأخطل "على عبد الملك بن مراون يوماً فقال : يا أمير المؤمنين قد امتدحتك، فقال : إن كنت تشبهنى بالحية والأسد، فلا حاجة لى بشعرك، وإن كنت قلت مثل ما قالت أخت بنى الشريد (يعنى الخنساء) فهات.

---

١ - م . نفسه ج٤ ص٨٠:٨٢.

قال :

وما بلغت كعب امرىء متطـاول به المجد إلا حيث ما نلت أطول

وما بلغ المهدون في القول مدحـة ولو أكثروا إلا الذى فيك أفضل[1]

ويكثر في شعر مدرسة الإحياء نسخ الصور التراثية القديمة ، مما يقتل طزاجتها وجمالها والإتيان بالجديد في خلق المعنى ، ومن الصور التقليدية قول البارودى في مدح حافظ وشعره بقوله :

كالصارم البتار في إفرنده وصقاله ، والمارن الهزاز

لقد شبه (البارودى) حافظا بالسيف القاطع ،في وشيه ومائه ورونقه (إفرنده: أى وشيه وماؤه ورونقه وصقاله) ثم بالرمح المهتز في المرونة والجودة (المارن الهزاز: الرمح المهتز والاهتزاز من صفات الرمح إضافة إلى صلابته)وشبه – شعره - بأنفاس النسيم التى تهب على الرياض المورقة الجميلة ،فتسعد النفس لها، وتشعر بالارتياح له ، يقول:

عبقت كأنفاس النسيم تعلقت بالروض غب العارض المجتاز [2]

ومن الصور التراثية عند البارودى تصويره المرأة بالجؤذر (ولد البقرة الوحشية) في قوله :

إذا انفتلت في حاجة خلت جؤذرا أحس بصياد فاتلع من ذعر [3]

ويصورها بالسيف المهند في استقامتها وامتشاق قوامها ،وبالبقرة الوحشية في جمال عينيها ، وبالغصن في التثنى ، وبالبدر في ضياء وجهها وإشراقه عند ابتسامتها ، في قوله :

---

١ - ابن قتيبة : الشـعر والشـعراء ط .دار الثقافة بيروت د.ت ٣٩٣/١. ويبدو أن الشـعراء كانوا ينظرون نظرة ربية للخيال ،متأثرين بقول حسان :

وأن أشـعر بيـت أنـت قـائلـه بيت يقـال إذا أنشـدتـه صـدقـا

ديوان حسان بن ثابت ص٣٤٨.
بدليل قول حافظ إبراهيم :

يـا من توهم أن الشـعر أعـذبـه في الـذوق أكـذبـه ،أزريـت بـالأدب

ديوان حافظ ج١ ص ١٥.

٢ - م. نفسه ج٢ ص١٦٢.
٣ - م . نفسه ج٢ ص ٨.

فتاة يجول السحر في لحظاتها   مجال المنايا في المهندة البتر

إذا نظرت ، أو أقبلت ، أو تهللت   فويل مهاة الرمل،والغصن،والبدر [١]

ويشبهها بالرئم (الظبى الخالص البياض ، في الرشاقة وجمال الجيد والعينين) في قوله:

أفل شباة الليث وهو مناجز   وأرهب لحظ الرئم وهو غرير [٢]

ومن تشبيهها بالظبى والجؤذر قوله :

من كل حوراء مثل الظبى ،لو نظرت لعابد لشــجاه اللهو والددن

في نشوة الراح من ألحاظها أثر وفي الجآذر من ألفاظها غنن [٣]

ففي البيت الأول يشبه المرأة الحوراء (الحور شدة بياض بياض العين، مع شدة سواد سوادها) بالظبى في جمال العينين ،والرشاقة ،ولطافة الحركة ، وفي البيت الثانى يشبه أثرنشوة الخمر في النفوس بنظرة المرأة و سحرها للقلوب على سبيل التشبيه المقلوب ، الذى يفيد تضخيم المعنى والمبالغة فيه ، وفي الشطر الثانى من البيت الثانى يشبه صوت الجآذر (جمع جؤذر وهو ولد البقرة الوحشية) بغنتها (صوتها الرخيم) وهذا من قبيل التشبيه المقلوب ، للمبالغة لأنه جعل المشبه مشبها به والعكس .

وبعدها يفخر بنفسه في شجاعته وشدة بأسه فقهر الأسد ، ثم يتحدث عن ضعفه أما النساء الجميلات اللاتى يشبههن بالرئم في الرشاقة وجمال العيون ، ومن هذه التشبيهات للمرأة في شعر البارودى تشبيه خدودها بالورد في الاحمرار ، ونظرتها خلسة بالسحر، وجبينها بالبدر ، وشعرها المسترسل بالليل ، وأسنانها بالجمان (اللؤلؤ)وشفتيها بالعقيق في الاحمرار (لأن العقيق حجر أحمر اللون) يقول :

لها خد به للحســن ورد   ولحظ فـيه للملكين سحــر

يلوح جبينها في طرتيــها   كما أوفي على الظلماء فجر

---

١ - م . نفسه ج ٢ ص٩.

٢ - م . نفسه ج٢ ص١٩.

٣ - م . نفسه ج٤ ص ٢٩ .

وتبسم عن جمان في عقيق يقال له بحكم الذوق : ثغــر [1]

ويشبهها بالغزالة في جمال العينن والجيد ، ولطف الحركة والتثنى ، في قوله :

أحمى الجزيرة مطلع الشمس   أم لاح ضوء غزالة الإنس [2]

ومن الصور التراثية تشبيهه صفاء الخمر في الكأس ، بتشاكل الرؤية للرائى بين لون الخمر ولون الزجاج في النقاءوالصفاء ،على سبيل التشبيه التمثيلى في قوله:

جاءت وقد شاكلها كأسها   فاشتبه الباطن والظاهر

فالمقصود بالباطن لون الخمر والظاهر لون الزجاج ، وهذه الصورة منقولة من قول ابى نواس :

رق الزجاج وراقت الخمر   فتشابها ، فتشاكل الأمر

فكأنماخمر ولا قــدح   وكأنما قدح ولا خــمر [3]

ومن الصور التقليدية في شعر البارودى تشبيهه عيون المحبوبة بالمها (البقر الوحشى) في جمال العينين واتساعهما في قوله :

محا البين ما أبقت عيون المها منى فشبت ولم أقض اللبانة من سنى

فإن أك فارقت الديار فلى بها   فؤاد أضلته عيون المها منى [4]

ومن الصور التقليدية المبتذلة قوله :

كل امرىء غرض للدهر يرشقه   بأسهم لا تقى أمثالها الجنن [5]

---

١ - م . نفسه ج٢ ص ١٥٤.

٢ - م . نفسه ج٢ ص ١٧٢.

٣ - راجع م . نفسه ج٢ ص١٣٤وهامش الصفحة.

٤ - م . نفسه ج٤ ص ٣:٤.

٥ - م . نفسه ج٤ ص٣٧.

فالدهر إنسان يرشق على سبيل الاستعارة ، ويرشح الاستعارة بقوله (بأسهم) لتوكيد بطش الدهر فلا ينفع ما يتقى به الإنسان ولو كان مثل الجن خفة واحتماء ، ومن هذه الصور التقليدية التى تعتمد على تشخيص ظواهر الكون قوله :

والليل منشور الذوائب ضارب فوق المتالع والربا بجران

فقد شخص الليل وصوره بإنسان علي رأسه ذوائب تقى ما تحتها ،كما يلف الليل الكون بالظلام فيفي الأمور على الرائى ،ومن هذه الصور التقليدية ، تعبيره عن التخلى عن وقاره والتزامه بمن يلع إزاره ،في قوله :

بلد خلعت بها عذار شبيبتى وطرحت في يمنى الغرام عنانى [1]

ومنه تشبيه الناس في الغباء والحمق بالتماثيل في قوله :

تماثيل تدور بلا عقول وألفاظ تمر بلا معانى [2]

ومن الصور التقليدية تصويره لحيل المرأة في اصطياد قلوب الرجال ، بحيل الشيطان في الوقيعة ،وتارة يشبهها بالغزال، والرجال الأقوياء بالأسود في قوله :

أغويننى ، فتبعت شيطان الهوى إن النساءحبائل الشيطان

ما كنت أعلم قبل بادرة النوى أن الأسود فرائس الغزلان [3]

ومن هذه الصور التقليدية تصويره لجمال الطبيعة من حوله بجنة عدن ، والخيل في أعنتها بالجن في خفتها ورشاقتها ، يقول :

ترى كل شيء نصب عينيك ماثلا كأنك من دنياك في جنتى عدن

تدور جياد الخيل حولك شربا فتجاذب أطراف الأعنة كالجن [4]

---

١ - م . نفسه ج٤ ص٥٠.

٢ - م . نفسه ج٤ ص٦٤.

٣ - م . نفسه ج٤ ص ١٣٨.

٤ - م . نفسه ج٤ص١٨.

وما ينطبق في التصوير على شعر البارودى وشوقى في نسج الصور على غرار الصور التراثية ، ما بين نسخها تارة ، والإتيان بمثيلتها تارة أخرى نجده عند حافظ ، منها قوله في تهنئة السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه ، وفيها يصف صولة جيشه:

فإذا المدافع في النزال تجاوبت بزئيرها وتلاحم الجيشان

وإذا القنابل دمدمت وتفجرت تحت الغبار تفجر البركان

أبصرت جنا في مسالخ فتية وشهدت أفئدة من الصوان [1]

فأصوات المدافع تشبه أصوات زئير الأسود ، وانفجار القنابل شبيه بانفجار البركان ، والجنود كأنهم جنة في صور الإنس .

الصورة التراثية لا تعدو أن تكون تشخيصا لجماد ، أو تجسيما لمعنوى ، وهذا ما نجده في شعر شعراء الإحياء ،وفي صورة مكرورة تضيع من قيمتها وجمالها الفنى، فمن النوع الأول قول حافظ في تهنئة الخديوى عباس الثانى :

رددت ما سلبت أيدى الزمان لنا وما تقلص من ظل وسلطان [2]

حيث جعل الزمان إنسانا له أيد ، ومن تجسيم المعنوى في صورة حسية تصوير حافظ لجمال إحدى قصائده بالغانية (المرأة الفاتنة الجميلة) قول حافظ في القصيدة نفسها :

أزف إلى العباس غانية عفيفة الخدر من آيات عدنان [3]

ومنه تشبيه شعره في أبياته المفردة باللؤلؤفي عقد اللؤلؤ كقوله :

صغت القريض فما غادرت لؤلؤة

في تاج كسرى ولا في عقد بوران [4]

---

١ - دوان حافظ إبراهيم ج١ ص ٥.

٢ - م . نفسه ج١ ص ٣٠.

٣ - م . نفسه ج١ ص ٢٩.

٤ - م . نفسه ج١ ص ٢٨.

ومنه قوله :

لو ينظمون الآلىء مثل ما نظمت مذ غبت عنا عيون الفضل والأدب

لأقفر الجيد من در يحيط به والثغر من لؤلؤ والكأس من حبب [١]

فحافظ يشبه ما كتبه الإمام باللآلىء في جمالها وقيمتها ، ثم رشح لاستعارته فجعل هذه اللآلىء تحيط بالعنق ، وكلها صور تقليدية معروفة مسبقا ، فخطب ورسائل الإمام لالىء ،ولو أردنا أن ننظم مثلها لجردنا الأعناق من الدر ، والثغور من اللآلىء.إلخ.

ومنه تشبيهه(إلامام) بالشمس في البحر تحول الماء الأجاج إلى ماء عذب بعد تبخيره ، وهو تشبيه مفتعل مخل بالدلالة ، يقول :

فأنت بهم كالشمس بالبحرإنها ترد الأجاج الملح عذبا فيرشف [٢]

ومما يخل الصورة الفنية المبالغات التى تصدم الذوق ، كقول حافظ إبراهيم في الإمام محمد عبده ، مصوره كنبى في قوله :

أو نقصوك فإنما قد نقصوا دين النبى محمد المختار [٣]

ورغم أن شوقى لم يتشبث بالتراث الشعرى كتشبث البارودى به ،إلا أننا نجد – في كثير من صوره الفنية – التقليد للصورة التراثية ، في عصر يختلف فيه كل شى عن العهود القديمة ، فنجد الطرف الثانى للصورة الفنية قريبا للذهن ، لذا لا يعطى القصيدة البعد والعمق والغموض الفنى ، فسيد درويش بلبل مغرد ،وفنه في صفائه كالماءالعذب ، يروى المتلهفين للموسيقى والطرب ، كعطشى يحتاجون رواء، يقول في رثاء سيد درويش:

بلبل اسكندرىّ أيكــه ليس في الأرض ولكن في السماء

يحمل الفن نميرا صافيا غدق النبع إلى جيل ظمــاء [٤]

---

١ - م . نفسه ج١ ص ٢٦.
٢ - م . نفسه ج١ ص ٢٢.
٣ - م . نفسه ج١ ص ٢٧.
٤ - الشوقيات ج١ ص ١٣

وقد نجد أنفسنا أمام صورة تراثية ممتدة الجوانب وكأننا في عصور سابقة، كقوله :

همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تقل الرجـاء

ضرب البحر ذو العباب حواليها سماء قد أكبرتها السمـاء

ودويا كما تأهبت الخيل وهاجت حماتها الهيجـاء

وجبالا موائجا في جبال تتدجى كأنها الظلمـاء

لجة عند لجة عند أخرى كهضاب ماجت بها البيـداء

وسفين طورا تلوح وحينا يتولى أشباحهن الخـفاء

نازلات في سيرها صاعدات كالهوادى يهزهن الحـداء

رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالمضيق فضـاء [(١)]

ففي هذه الصورة – كما مر بنا من قبل – يشبه السفينة التى تشق البحر بالناقة في الصحراء ، وتتكامل جزئيات الصورة في هيجان البحر وأمواجه العالية التى تصعد أعلى السماء ، هذه الأمواج العالية تشبه الجبال التى يكتنفها الظلام ، واللجج المتابعة كالهضاب المتباينة الحجم ، ويشبه السفينة في سيرها بسير بالإبل في سيرها المتهادى نزولا وصعودا ، وهذه صور تراثية وإن كان يحمد للشاعر لجوؤه إلى رسم الصورة ذات منظر متكامل ، ثم يعقب ببيت فيه الدعاء لله واعترافا بقدرته ، فبهديه يكون المضيق واسعا ، والصعب سهلا ، وهذا التعقيب ، يعمل على بلورة المعنى وإيجازه ، ويعمل على استقلاليته ، وتجزء المعنى في القصيدة.

ومن هذه الصور من نجده في قصيدة بمناسبة إحياء ذكرى شكسبير ، يقول:

أعلى الممالك ما كرسيه الماء وما دعامته بالحق شمـاء

ملك يطاول ملك الشمس عزته في الغرب باذة وفي الشرق قعساء

---

١ - الشوقيات ج١ ص ١٦.

فالملك كرسيه على الماء ، تأثرا بقوله(وكان عرشه على الماء) وهذه مبالغة يرفضها الذوق العربي ، ويطاول الشمس علوا وارتفاعه من قول الشاعر :

أنت شمس في رفعة وضياء   تجتليك العيون من عل

وهذا الملك حماه بالرماح فتيان أشداء البأس في الحرب ، زهر الوجوه في السلم:

وحاطه بالقنا فتيان مملكة
في السلم زهر ربى وفي الروع أرزاء [1]

ومن الصور التراثية تشبيهه لعمر المختار وهو مقيد في الأغلال بالأسد الذى يجرر حية رقطاء : يقول:

وأتى الأسير يجر ثقل حديده   أسد يجرر حيّة رقطاء [2]

ومن صوره التراثية تشبيهه لعبد الحليم العلايلى وفي رثائه بالرمح في استقامته، وبالسيف في مضائه وعزمه ، يقول :
فتى كالرمح عالية وعودا   وكالصمصام إفرندا وماء [3]

ومن صوره التقليدية تشبيهه جمال نادى الموسيقى بالروضة (الحديقة الجميلة التى يلهو فيها الطير مرنما ، فيطرب ويمتع الناس، يقول :
كالروض تحت الطير أعجب أيكه   لحظ العيون وأعجب الإصغاء [4]

---

١ - م . نفسه ج١ ص٣٧.
٢ - م . نفسه ج ١ ص ٤، والرقطاء من الحيات : الموشاة بخطوط متلفة الألوان ، وهو أشد الحيات فتكا .
٣ - م .نفسه ج١ ص ٤٦.والصمصام : السيف ، والإفرند البريق والماء.
٤ - م .نفسه ج١ ص ٤٨.

ومن الصور التقليدية ، ما قاله في وصف قصر أنس الوجود :

أيها المنتحى بأسوان دارا كالثريا تريد أن تنقضا

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

كعذارى أخفين في الماء بضا سابحات به وأبدين بضّا [1]

تشبيه الدار بالثريا علوا وإشراقا ، وتشبيه أعمدته المغروزة في الماء خائفة من ثورته يمسك بعضها بعضا، بنساء سابحات ظهر بعض أجسادهن ، وخفي بعضها الآخرتحت الماء ،وهذه الصورة المبتذلة لعدم التناسب بين حالة المشبه (الخائف) والمشبه به في (السعادة والعبث) هذه الصورة لا تقل سماجة عن صورة عصرية في تصويره لإبداع على باشا إبراهيم لعدم التناسب بين المشبه والمشبه به :

ولفظك "بنج" ولكنه لطف الصبا في جفون العصب [2]

فالبنج يذهب الوعى ، بخلاف سحر الألفاظ الذى يطرب ويمتع العقل والروح، ومن الصور المستهلكة استخدام أعلام بعينها اشتهرت بصفات بارزة ، وفي هذه الصور تبدو الدلالة واضحة ، لاتحتاج إلى إعمال فكر ، ولاتعب من أجل وصول المتلقى إلى غايته فمثلا في الصورة القادمة يصور حزنه الشدد بالبكاء الطويل ببكاء النساء ، يقول في رثاء الوزير مصطفي باشا فهمى :

ومن الصور التقليدية التى امتاحها صاحبها من التراث قول الجواهرى :

كمى مشى بين الكماة وحوله نجوم بليل من عجاج طوالع[3]

فقد صور الأبطال في حملهم للسيوف البوارق تحت عجاج الرتاب المتطاير من هول المعركة بنجوم مضيئة في الليل المظلم ، وهذه الصورة تذكرنا بقول بشار :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

---

١ - م . نفسه ج١ ص ٣٥٤.

٢ - م . نفسه ج١ ص ٧١.

٣ - المختار من شعر الجواهرى ط الهيئة العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢ ج١ ص٢٤.

ومن هذه الصور قوله أيضا :

من الخوف كالعير قبل الكـــواء يحبق مما اصطلى واكتوى [1]

ومنه قوله أيضا :

تذرى على الضيم ذرو الهشيم ويعرقها الذل عرق الــلحا [2]

فقد شبه تعرية الضيم لأمة العراق كما يذرى الهشيم عن الشىء الصلد فيظهره، وشبه ما يزيله الذل من لحمهم بقشر جذع الشجرة الذى إذا أزيل يظهر جذع الشجرة عاريا.

ومن الصور التقليدية في شعر الجواهرى قوله :

على الجسر ما نفك من جانبيه يتيح الهوى من عيون المها [3]

فقد شبه عيون المحبوبة التى رأها على الجسر بعيون المها (الغزال الصغير) وهذا البيت إشارة لقول ابن الجهم :

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

ومن الصور التقليدية في شعر الجواهرى أيضا تشبيهه الوجه في بهائه وجماله بانبلاج ضوءالفجر ، والعين في اتقادها بوميض الجمر ، يقول :

ووجهه كشعاع الفجر منطلق وعينه كوميض الجمر تتقد [4]

ومن نماذج الصور المستهلكة التى تأتى لتوضيح دلالة ما ، بالربط بين طرفي المشبه والمشبه به بأداة تدل على المشابهة ، الطرف الأول المشبه (من الواقع) والطرف الثانى المشبه به (علم من التراث) كقولنا أذكى من إياس ، وأحمق من هبنقة ، وأمثال هذا التشبيه يأتى من أجل إلحاق صفة معروفة من قبل هذا العلم إلى المشبه ، وبذلك يكون وظيفة الصور توضيح معنى وتوكيده ، لا خلق معنى جديدا.

---

١ - م . نفسه ص ٣١.
٢ - م . نفسه ص٣٣.
٣ - م . نفسه ص ٤٣.
٤ - م . نفسه ص ١١٦.

ومن هذه الصور في شعر البارودى قوله :

أنوح لبعدى عنه حزنا ولوعة

كما ناح من شوق "جميل" على "بثن"[1]

فقد شبه حزنه ونواحه على وطنه، بحزن ونواح جميل على بثينة (وقد سماها في شعره بثينة،وبثين ، وبثن)، من هذه الصور تعبيرشوقى عن الحكمة بأرسطاليس،في قوله :

داء الجماعة من أرسطاليس لم يوصف له حتى أتيت دواء [2]

ومنه في شعر شوقى استخدام علمين من أعلام الغناء في العصر الأموى (الغريض ومعبد) للتعبير عن سمو النادى الموسيقى الشرقى في الطرب ، قول :

أين الغريض يحله أو معبد يتبوأ الحجرات والأبهــــاء [3]

ومنه - أيضا - وصف أسلوب حافظ بك عوض في كتابه (فتح مصر الحديث) بأسلوب المبرد في الكامل وابن خلدون في المقدمة ، يقول :

لغة الكامل في استرسالــه وابن خلدون إذا صح وصابا [4]

ومنه - أيضا -في شعر حافظ إبراهيم الذى يكثر في استخدام الأعلام كمشبه به ،للدلالة عن صفة ما ، في أسرع وأقرب صورة فنية، كتشبييه الإمام محمد عبده في الشجاعة بعمر تارة ، وبعلى تارة أخرى ، يقول:

فقلت "أبو حفص ك ببرديك أم " على"[5]

---

١ - ديوان البارودى ج٤ ص ٢٢.

٢ - الشوقيات ج١ ص ٣٣.

٣ - م . نفسه ج ١ ص ٤٨.
٤ - م . نفسه ج١ ص ٩٣.
٥ - ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص٤.

ومنه في القصيدة نفسها تصويره لتفوق حظه (الإمام محمد عبده) والضرب بأعلى السهام بتميم بن مقبل ، الذى فاز قدحه سبعين مرة متوالية ، فضرب به المثل في الفوز ،يقول:

طلعت باليمن من خير مطلع وكنت لها في الفوز قدح ابن مقبل [1]

ومنه قوله في تصويره لروعة وجمال الصياغة الفنية:

معان وألفاظ كما شاء (أحمد) طوت جزل(بشار) ورقـة (مهيار)

فهو يصورحسن الصياغة لإبداعه بصياغة شعر المتنبى (أحمد بن الحسين) وجزالة ألفاظ (بشار) ورقة شعر (مهيار الدمشقى) وفي البيت الثانى يصور وقعها في النفس بصورة معهودة للنفس ألا وهى وقع الماء العذب في النفس العطشانة، وفي القصيدة نفسها يعبر عن رفضه للخيال إيمان بأن أجمل الشعر أصدقه ،يقولك:

يا من توهم أن الشعر أعذبه في الذوق أكذبه ،أزريت بالأدب [2]

ومن هذه الصور – أيضا – تشبيهه الإمام محمد عبده بموسى (؛) في سورة الكهف يطلب العلم دون كلل ، أوحرج كما فعل موسى مع العبد الصالح ، فأطال في أسئلته، قول:

وكنت كما كان (ابن عمران) ناشئا

وكان كمن في (سورة الكهف) يوصف [3]

ومنها قوله في تهنئة رفعت بك بوكالته لمصلحة السجون :

فلو كنت في عهد (ابن يعقوب) لم يقل

لصاحبه :اذكرنى ولا تنسنى غدا [4]

---

١ - م . نفسه ج١ ص ٥.
٢ - م . نفسه ص١٥.
٣ - م . نفسه ص٢١.
٤ - م . نفسه ج١ ص ٣٣.

فهو يصور مدى حب المسجونين له بصورة مناقضة ليوسف (؛) في السجن،فلا يطلبون منه مغادرة السجن ،ولم يقولوا كما قال يوسف لصاحبه الذى نجا : اذكرنى عند ربك .

ومنه قوله في فكتور هوجو مصورا علو مكانته بعلو مكانة المعرى ، يقول:

صافح العلياء فيها والتقى بالمعرى فوق هام الشهب [1].

وتصويره للإمام محمد عبده كجمال الدين الأفغانى في جمال وجهه ، وكالأحنف في حلمه ، وكيوسف (؛) في الإفتاء، يقول:

تجلى جمال الدين في نور وجهه وأشرق في أثناء برديه أحنف

رأيتك في الإفتاء لا تغضب الحجا كأنك في الإفتاء والعلم يوسف [2]

ومن هذه الصور تصوير الجواهرى لنفسه، في الصلابة والتحمل بغيره من الشعراء كالشنفرى وعلقمة الفحل والمتنبى يقول :

بـ "علقمة الفحل" أزجى اليمين أنى ألـذ بمـرّ الجنـى

وبـ " الشنفرى " أن عينىّ لا تلذان في النوم طعم الكـرى

و بـ "المتنبى " أن البـلاء - إذا جد - يعلم "أنى الفتى"[3]

وفي البيت الأخير إشارة إلى بيت المتنى :

لتعلم مصر ومن بالعراق ومن بالعواصم أنى الفتى

ومن أنواع الصور التى عهدناها في شعر شعراء مدرسة الإحياء ،التى تعمل على بلورة الدلالة ، ولا تترك المجال للخيال بالتحليق ، وانفتاح دلالات النص كثرة استخدامهم الصورة البلاستيكية ، وهذه الصورة يراد بها مطلق التجسيم والتكبير بصرف النظر عن ارتباطها بالوجدان ، أو رمزها لحالات نفسية خاصة ، ومجال عمل هذه الصورة في المحسوسات حين يلحق الأقل بالأكثر ، والأخفي بالأظهر ،وما هو أقل في الصفة بما هو أشهر فيها ، وتعتمد هذه الصورة على إدراك التماثل الخارجى بين الأشياء.

---

١ - م . نفسه ج١ ص ٣٨.
٢ - م. نفسه ج١ ص ٢٣.
٣ - المختار من شعر الجواهرى ط الهيئة العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢ ج١ ص٣٠.

من هذه الصور قول حافظ إبراهيم :

تيمتها والليل في غير زيه ... وحاسدها في الأفق يغرى بى العدا

سريت ولم أحذر وكانوا بمرصد ... وهل حذرت قبلى الكواكب رصدا

فلما رأونى أبصروا الموت مقبلا ... وما أبصروا إلا قضاء تجسدا

فقال كبير القوم قد ساء فألنا ... فإنا نرى حتفا بحتف تقلدا

فليس لنا إلا اتقاء سبيله ... وإلا أعل السيف منا وأوردا

فغطوا جميعا في المنام ليصرفوا ... سبا صارمى عنهم وقد كان معمدا

وخضت بأحشاء الجميع كأنهم ... نيام سقاهم فاجىء الرعب مرقدا..إلخ [1]

فالشاعر يرسم لوحة رسما فوتوغرافيا لإحدى مغامراته ،وتربص القوم به ، وتراجعهم عن عزمهم حين رأوا بأسه وإقدامه ، لانجد فيها عاطفة ما ، ولا تثير الصورة في أعماقنا شعورا ما ،إنها صورة ميتة كصدفة على ضفاف إحدى الشواطىء ، يموت فيها الكائن الذى يحتمى بها ،ومن نماذج الصورة البلاستيكية في شعر حافظ إبراهيم - أيضا - قوله في حريق ميت غمر :

سائِلُوا اللَّيْلَ عنهمُ والنَّهارَا ... كيف باتَتْ نِساؤُهُمْ والعَذارَى

كيف أمْسَى رَضِيعُهُمْ فَقَدَ الأ ... مَّ وكيف اصْطَلَى مع القَوْم نارَا

كيف طاحَ العَجُوزُ تحتَ جِدار ... تَداعى وأسْقُفٍ تَتَجارَى

رَبِّ إنّ القَضاءَ أَنْحَى عليهم ... فاكشف الكَربَ واحجُبِ الأَقْدارَا

ومُرِ الّنارَ أنْ تَكُفَّ أذاها ... ومُرِ الغَيْثَ أَنْ يَسِيلَ انْهِمارا

---

١ - م . نفسه ج١ ص ٨.

إنه يرسم بالقلم للوحة بائسة لضحايا الحريق ، فلانجد دفء المشاعر، ولا بعدا داخليا لصورته ،إنه رسم فوتوغرافي لايستنطق شيئا ، ولا يثير شجنا ما ، ومن نماذج هذه الصورة في شعرالرصافي قوله في قصيدة الأرملة المرضعة :

لقيتها ليتنى ما كنت ألقاها تمشى وقد أثقل الإملاق ممشاها

أثوابها رثة ،والرجل حافية والدمع تذرفه في الخد عيناها

بكت من الفقر فاحمرت مدامعها واصفر كالورس من جوع محياها

مات الذى يحميها ويسعدها فالدهر من بعده بالفقر أشقاها

الموت أفجعها، والفقر أوجعها والهم أنحلها ، والغم أضناها

فمنظر الحزن مشهود بمنظرها والبؤس مرآه مقرون برآها [(١)]

فهذه صورة شكلية لامرأة بائسة ، أعياها الفقر ،ورسم على ملامحها أماراته ، ولكن هذا المشهد لا يعدو أن يكون رسما شكليا لمشهد من مشاهد البؤس ، دون تفجيير الطاقات الإيحائية للصورة كقيمة جمالية ،تثيرالوجدان ، وتلهب الخيال ، وتعطى الشعر نسخا جديدا في طرائق التعبير الفنى ،ليدخلنا إلى عوالم الخيال الجميل الذى يثرى التجربة ويلهب عقلنا في التأمل والجمال ، ومن هذه النماذج في شعر الرصافي قوله في قصيدة في ملعب كرة القدم :

قصدوا الرياضة لاعبين وبيهم كرة تراض بلعبها الأجسام

وقفوا لها متشمرين ،فألقيت فتعاورتها منهم الأقدام

يتراكضون وراءها في ساحة للسوق معترك بها وصدام

وفسا بأرجلهم تساق، وضربها بالكف عند اللاعبين حرام

---

١ ـ المختار من شعر الرصافى ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة عام ٢٠٠١ ص١٧٨.

ومثال هذا النوع من شعر شوقى وصفه سفينة في عرض البحر :

وجبالا موائجا في جبـال تتدجى كأنها الظلـــماء

ودويا كما تأهبت الخيـــل وهاجت حماتها الهيـــجاء

لجة عند لجة عند أخـــرى كهضاب ماجت في البيـــداء

وسفين طورا تلوح وحـنا يتولى أشباحهن الخـــفاء

نازلات في سيرها صاعدات كالهوادى يهزهن الحداء [1]

فهو يرسم صورة شكلية لسيرالسفينة في المياه التى يكتنفها الضباب الكثيف الذى يشبه الجبال ،يصحبه دوى مزعج كدوى الخيل التى تتأهب للقتال ، وسير السفينة وسط هذا الجو العاصف علوا وارتفاعا كالنياق التى تتهادى في سيرهن في طريق غير معبد ، فتصعد وتنزل ، ومنها في شعره (شوقى) وصف الطائرة :

أعقاب في عنان الجـو لاح أم سحاب فرّ من هوج الرياح

أم بساط الريح ردته النوى بعدما طوف في الدهر وســاح

أو كأن البرج ألقى صوتــه فترامى في السماوات الفساح [2]

فهذه صورة باردة لسير الطائرة التى يشبهها بالعقاب ، وتارة بالسحب التى مزقتها الرياح ، وتارة يصورها ببساط الريح الذى يطوف في البلاد ،إن هذه الصور تخلو من الانفعال الوجدانى ، وتفتقد المشاعر الصادقة التى تربط تصبغ الدلالة برؤية صاحبها، ولكنها نجحت في وظيفتها التجسيمية ، وتهويل الصورة أمام القارىء ، وتمكنت من إيجاد صلات بين الأشياء قد تبدو بعيدة ، فهى تدل على الذكاء والفطنة أكثر مما تفصح عن المشاعر[3] .

---

١ - الشوقيات ج١ ص ١٦.

٢ - م . نفسه ج ١ ص ١٥٩.

٣ - راجع د . عبد الفتاح عثمان : الصـــورة الفنية في شـــعر شـــوقى – مجلة فصـــول مجلد ٣ العدد الأول أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر عام ١٩٨٢. ص ١٥٠:١٥١

ومن العوامل التى أدت إلى الدلالة المحددة وانغلاق النص في شعر شوقى (أحد رموز هذا الاتجاه) نظمه للقصص على لسان الحيوان (نظم أكثرمن خمسين قصة على لسان الحيوان)متأثرا بابن المقفع تارة في كتابه (كليلة ودمنة) [1]، ومتأثرا بلافونتين الفرنسى تارة أخرى ، لم يهم الشاعر سوى فكرتها التى تأتى مبلورة في البيت الأخير ، أم الصياغة الفنية التى هى روح الأدب وجوهره فمفقودة في النص ،ففي قصة اليمامة والصياد - مثلا - يعرض لنا قصة في شكل أمثولة ، وفيا تمثل كل شخصية رمزا لقطاع من الناس ، الصياد رمز للرجل النفعى الذى لا يهمه سوى مصلحته ، حتى ولو قضاها على حساب حياة الآخرين ، والحمامة رمز المغفلين السذج ، الذين لايحذورن غيرهم ويدفعون الثمن غاليا لحمقهم وتسرعهم ،ويكونون ضحية لهؤلاء النفعيين ، وفي القصة يأتى الصياد الحديقة ، ويلتفت يمينا ويسارا ، حتى يمل ويفقد الأمل في الصيد فتظهر له الحمامة الحمقاء ساءلة له ماذا تريد ؟ : فيجيب عليها بالرصاص الذى أرداها قتيلة يقول في نهاية القصيدة ، ملخصا الغرض من القصة امتلاك الإنسان للسانه يقيه من كل شر

وفي قصة الديك الهندى والدجاج البلدى ، يرمز بالديك الهندى بالاستعمار، والدجاج البلدى يرمز بأبناء البلد ، لقد حلّ الديك ضيفا ، وسرعان ما أصبح صاحب البيت بالخداع والمكر ، ليقول على لسان الديك :

تقول قول عارف محقق "ملكت نفسى لو ملكت منطقى" [2]

متى ملكتم ألسن الأرباب؟ قد كان هذا قبل فتح الباب ! [3]

فالقصة – كغيرها - وعظية ، تنصح بالحذر حتى لايقع ما لا تحمد عقباه ، ولعل هذه الدلالة تناقض دلالة قصة الأرنب وبنت عرس في السفينة ، وفيها أخذت الأرنب التى جاءها المخاض في السفينة حذرها ، فعندما جاءتها بنت عرس لتوليدها زاعمة أنها داية (قابلة)، فقالت الأرنب :

ما لى وثوق ببنات عرس إنى أريد داية من جنسى ! [4]

---

١ - قيل إن هذا الكتاب نقله عبد الله بن المقفع عن الفارســـية ، وقيل كان منقولا من الهندية إلى اللغة الفهلوية، وضــاع الأصـل، وترجمه ابن المقفع عن الفارسـية ، ولكنه زاد وحور في نقله بحيث ظهرت شخصيته واضحة .

٢ جمع الأسـتاذ محمد سـعيد العريان هذه القصـص في نهاية الجزء الرابع ط . المكتبة التجارية الكبرى بمصر عام ١٩٧٠ من ص ١٢٢: ١٨٦ ، وهذه القصة ج٤ ص١٧٢، ويبلغ عدد هذه القصص ثلاث وخمسين قصة .

٣ - م . نفسه ج٤ ص ١٣٨.

٤ - م . نفسه ج٤ ص ١٦٦.

وفي قصة الكلب والحمامة يدعو بحسن المعاملة بين كل الناس ، فالحمامة تنقذ الكلب من الثعبان الذى أتاه - وهونائم - ليلدغه ، فنزلت من أعلى فروع الشجرة، فنقرته ،فاستيقظ ، فكانت نجاته ، والكلب أنقذ الحمامة من الصياد بإرشادها بمكانه المختبىء فيه كى يمكن له اصطيادها ،فعندما رأى الصياد أخذ في العواء المتواصل عليه ليقول في النهاية :

وهذا المعروف يا أهل الفطن الناس بالناس ، ومن يعن ، يعن [١]

ومما يدلل على اهتمام الشاعر في قصصه بالفكرة والدلالة على حساب الصياغة الفنية ، نورد لهذه القصة القصيرة(ثعالة والحمار) ، والتى ينبغى أن تكون – لقصرها – أكثر تكثيفا وجمالا في الأداء الفنى ، والتى يقول فيها :

أتى ثعالة يـــوما	من الضواحى حـــمار
وقال : إن كنــت جـارى	حقا ونعـــم الجار
قل لى فإنى كئيـب	مفـر محـــــــتار
في موكب الأمسـما	سرنا وســــار الكبار
وطرحت مولاى أرضا	فهـــل بذلك عار
وهل أتيت عظيـما !	فقال :لا يا حمـــار ![٢]

فالقصة تعرض لنموذج من البشر لحمقهم وجهلهم تتردى تصرفاتهم ، فيهينون الناس – سواء جدا أو فكاهة – ولا يحفلون بأفعالهم ، ظانين أن تصرفهم هذا لباقة وظرف وتقرب من الذين يهينونهم .

والنص الشعرى - هنا - نص واضح الدلالة ،واضح الألفاظ ، يفتقد الخيال، لأن هدف الشاعر الجرى وراء الفكرة ليس إلا ، لا الصياغة والأداء الفنى الذى هو لب العمل الإبداعى .

---

١ ـ م . نفسه ج٤ ص ١٧٣.، (ومن يعن ، يعن)بضم الياء وكسر العين في الأولى ،وضم الياء وفتح العين في الثانية ، وفى هذا المعنى قال مطران

النــاس للنــاس من عرب ومن عجم بعض لبعض ،وإن لم يشــعروا خدم

٢ ـ م . نفسه ج٤ ص ١٨١.

الفصل الرابع : البنية الإيقاعية في شعر مدرسة الإحياء .

تبنى القصيدة العمودية – التى دارت قصيدة الإحياء في فلكها - موسيقاها على الوزن الخليلى ،الذى حدده الخليل في خمسة عشر بحرا ، وتدارك تلميذه الأخفش على أستاذه بحرا ، فسماه (البحر المتدارك) وهذه البحور (و عددها ستة عشربحرا) أطرت موسيقى الشعر العربي ، وشعر مدرسة الإحياء التى اتخذت النموذج الشعرى القديم مثلا أعلى للتقنين الإيقاعى لقصيدة الشعر ، ويتكون البحر العروضى من مجموعة تفاعيل وكل تفعيلة تتكون مجموعة من الوحدات الصوتية ، قوامها المتحرك والساكن، وبتكرار هذه الوحدات الصوتية بصورة منتظمة ، يكون الإيقاع الموسيقى ، رأى الدكتور على عشري زايد أن "موسيقى القصيدة العربية في تراثنا يتمثل في إذكاء توقع المتلقى بهذا الوقع الموسيقى من خلال التماثل والتكرار في التفعيلات، والعروض والضرب والقافية، في نظام يتصف بالإحكام والدقة من خلال هذه التكرارات يتولد التوقع، وإن حاول الشاعر على مر التاريخ التمرد على كسر هذا الإيقاع ،تمثل ذلك في الموشح ولكن هذا النظام الإيقاعى لم يتنصل لموسيقى الخليل بن أحمد ،ولكن اعتمد على تفعيلاته، بل وتوحيد القافية في الأقفال والأغصان..."[1]

فالوزن الموسيقى يتحكم في كل التراكيب الشعرية ،ويساعدها على الاتساق الإيقاعى الشامل ،لذلك كان " أساس الإيقاع في الشعر لأنه يضبط المستويات الصوتية للحروف والكلمات وما تكون من مقاطع وأجزاء ، وينظم العلاقات التنغيمية بينها ، ويبرز مختلف أنواع النبر والنقر ،وينسق الاهتزازات الإيقاعية والانسجامات الصوتية والموجات الصوتية ، والموجات الموسيقية "[2]

وأصبح هذا النظام الموسيقى مستساغا للأذن ، تجد فيه المتعة والطرب ، ومرجع ذلك " التناوب الزمنى المنتظم للظواهر المتراكبة .إن كل بحر في أوزان الشعر يعد مجموعة من العلاقات الزمنية الثابتة ، التى تجمع بين أصوات مختلفة في مجموعات متباينة ، ونتيجة لذلك فالبحر عبارة عن روابط زمنية متصلة في حركة الأصوات"[3]

ويكمن سر العروض الخليلى في كون التفعيلة الواحدة قد تجمع بين عدة أجزاء من الكلمات ،وقد تقع الكلمة أحيانا بين نهاية تفعيلة ، وبداية أخرى ، أو وسطها وهكذا دواليك ، فتكون التفاعيل وحدات ربط بين الكلمات والأحرف ، تنجم عنها وحدة صوتية لتصبح وحدتين لا قيام لواحدة منهما دون الأخرى.

---

١ - د . على عشرى زايد : عن بناء القصيدة الحديثة ط مكتبة دار العلوم ط ١٩٧٩ ص ١٧٨

٢ - د . عباس الجرارى : فنية التعبير فى شعر ابن زيدون مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ط١ عام ١٩٧٧ص٢٣.

٣ - د.صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ط٣ دار الآفاق الجديدة بيروت عام ١٩٨٥ ص٧١.

ونلمح – هنا – إلى أن الإيقاع النغمى " لا يتأتى عن طرق البحور فقط ،وإنما تساعد على بلورته جملة من الخصائص من بينها توظيف الخيال ،أو ما نسميه الإيقاع المخيّل، الذى يقوم بتكون الصورة الشعرية في إيقاع ما ، فالخيال له دور في شعرية النص ، وفي إيقاعه ، ويسهم في بروزه وتجليه ...في تأثيره وتلقيه ، وحينما تكون الأوزان فارغة في إطارها الكمى ، فلا قيمة لها ، والحكمة في محتواها" (١)

ويشكل الوزن عنصرا هاما من عناصر الإيقاع ،فإننا ندرك أهميته في الترتيب والتوزيع المنتظم بالحركات والسكنات ، تبعا لدفقات الوجدان ، إن " الإيقاع نبع ، والوزن مجرى معين من مجارى النبع ، والإيقاع شعريا ، هو تناوب منتظم ،إنه بعبارة ثانية تناوب نسق " (٢) و يلعب الإيقاع دورا فاعلا في تلقى الشعر لذا رأى جون ستيوارت أن الشعر " يستغرق السمع فالشعر إذن استغراق للسمع ، الحالة القصوى من الغرق، في نشوة صوتية ، وجذل إيقاعي غزير"(٣)

ولا غرابة أن تصدر من المتلقين حركات لا إرادية تعبيرا عن شعورهم باللذة والنشوة لجمال إيقاع الشعر، لتتجاوب النفس مع الوقع الموسيقى الخلاب في صورة زئبقية صعودا وهبوطا ،مع قوة هذه الحركة وانخفاضها ، وفي هذا يقول جويو " إن الإيقاع يسيطر على جميع الحركات ، ويقلب هذا الاضطراب إلى نموذج منتظم ،فإذا كنت في حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتز ، وإذا كنت تعانى ألما نفسيا في بعض الأحيان رأيت الجسم كله يضطرب، فإذا لم يكن هذا الألم شديدا جدا ، رأيت الجسم يهتز إلى أمام والى وراء .. إن الكلام يكتسب بتأثيره العصبى قوة وإيقاعا "(٤)

وكثير من الشعراء يلقون شعرهم وسط الجموع ، وصممت القصيدة العمودية بهذه الصورة الإيقاعية ،ينشد الشاعر ويطرب المتلقون، وأعتقد أن كثيرا من الشعراء ـ قديما وحديثا ـ كان لشعرهم الصدى والتأثير في النفوس لجمال الإيقاع، الذى يأسر قلوب وآذان السامعين لطربهم به، وقديما قسموا الشعراء إلى أربعة أصناف منهم الشاعر الذى يجيد الإنشاد وسط الجموع ، إبرازا لقيمة الإنشاد، ولصدى الإيقاع في التلقى ، فزعموا أن الحطيئة

---

١ ـ د .عبد الرحيم كنوان : من جماليات إيقاع الشـعر العربى ط ١ دار أبى رقراق للطباعة والنشـر الرباط عام ٢٠٠٢ ص٣٥.

٢ ـ أدونيس (على أحمد سعيد): زمن الشعر ط ٢. دار العودة بيروت د. ت ص١٦٤.

٣ ـ د. على جعفر العلاق : الشعر و التلقي دراسة نقدية ط دار الشروق عام ١٩٩٧ ص ٦٧ .

٤ ـ جان مارى جويو: مسـائل فلسـفة الفن المعاصـرة، ترجمة د. سـامي الدروبى ط. دار اليقظة العربية للتأليف والنشر دمشق عام ١٩٥٦ ص ١٦٧.

قال :

الشعراء فأعلمن أربعة	فشاعر لا يرتجى لمنفعة
وشاعر ينشد وسط المجمعة	وشاعر آخر لا يجرى معه

وشاعر يقال خمرا في دعة[١]

ولقيمة إيقاع الشعر وأثره في النفوس ، خص ابن رشيق الشعرية بسمة (الطرب) دون سواها فقال : " إنما الشعر ما أطرب وهز النفوس ، وحرك الطباع ، وهذا باب الشعر الذى وضع له ، أو بنى عليه "[٢].

ولإيقاع الشعرالمطرب دعا حسان بن ثابت إلى الغناء بالشعر، وحسن أداء الملقى (صوتا وإيقاعا) ليكون له الأثر في النفوس ،فقال :

تغن بالشعر إما كنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار [٣]

وروى عن بعض الشعراء أنهم كانوا يتغنون بأشعارهم أثناء نظمها، ومثلوا بتغني المتنبى في قصيدته التى يفتتحها بقوله :

جللا كما بى فليك التبريح أغذاء ذا الرشأ الأغن الشيح [٤]

ومن عناصر الإيقاع في القصيدة العمودية القافية ، التى وصفها ابن رشيق بأنها شريكة الوزن ،والتى عرفها الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ أو ١٨٠ هـ)" القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذى قبل الساكن "[٥] وتنتهى القافية بحرف موحد بين الأبيات أطلقوا عليه (حرف الروى).

ولهذا النظام الهندسى (تكرار مجموعة من التفعيلات وانتهاء البيت بالقافية وحرف الروى) جمالياته لأنه يقوم على التساوى، والتناسق، والانسجام، والتوازن، والتلازم، والتكرار،وقد تغنى الشاعر القديم بهذا الجمال (الشكلى) في بنية الشعر موسيقيا ، وقرنوا هذا الجمال (للبيت الشعرى) ببيت الشعر في التناسق والتناسب

---

١ - ابن رشيق: العمدة ج ١ ص ١١٤ .

٢ - م . نفسه ١ / ١٢٨ .

٣ - حسان بن ثابت: ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق سيد حنفى حسنين ط دار المعارف١٩٨٢ ص٢٨٠ .

٤ - راجع ابن رشيق : العمدة ١ / ١٢٢ .

٥ - م. نفسه ١ /١٥١.

فقال أبو العلاء المعرى :

الحسن يظهر في شيئين رونقه

بيت من الشعر أو بيت من الشعر[1]

ووجدوا في هذا النسق تحفيزا لإثارة توقع المتلقى لبقية البيت قبل إنشاده

فقال ابن نباتة مفتخرا بشعره :

خذها إذا أنشدت للقوم من طرب صدورها علمت منها قوافيها [2]

الإيقاع ينشأ متجاوبا مع حركة النفس ، منساقا مع دقاتها وأصواتها وصورها ، فكلما شعر الإنسان بالانسجام ،فإن هناك إيقاعا ما هو الذى يؤول بالطبع إلى الإحساس به ،ولذلك فإن " الإيقاع يأتى لدعم الإحساس العام بالانسجام " [3]

فالإيقاع الوزنى له أهميته في إثارة الحس ، واستنهاض كمالاته ، مما يوجب الاهتمام به لمعرفة خواصه وطبيعتها ، حيث يختص كل وزن بخاصية تجعل منه متفردا ، والتنوع في الأوزان يوازى تنوع الذوات في الطبيعة التكوينية ، وطبيعة الانفعال الحاصل فيها[4]فالبحر الكامل – مثلا - له إيقاعه الخاص نتيجة لطبيعة حركاته وأنساقه التناوبية المتجلية في الحركات المتوالية بعد كل سكون ، إنه بحر الحركة ، لذا كان أكثر البحور مناجاة للوجدان ،والخفيف خفيف على اللسان ، لأنه مركب من أخف أجزاء السباعيات كما قال الخليل ، وقيل لأن حركة الوتد المفروق فيه اتصلت بحركة الأسباب ،فخفت لتوالى ثلاثة أسباب ، والبحر الوافر تغلب عليه الحركات أكثر من السكنات ، والبحر المتقارب تتقارب فيه أوتاده بعضها ببعض ، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد ،ولذا يتسم بالخفة والرشاقة ، وبحر الرمل يمتاز بتكرار تفعليته "فاعلاتن " ست مرات ، ولتكرير سببين " فا – تن " في كل تفعيلة مع تموقع الوتد "علا " وسطهما ، مما يسهم في تليين الإحساس وانسيابه ...إلخ [5].

---

١ - ابن سنان : سر الفصاحة ص ١٣١.

٢ - م . نفسه ص ٢١٠ .

٣ - جون كوهن :بنية اللغة الشـعرية ـــــ ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى ط دار توبقال للنشـر الدار البيضاء د.ت.ص٨٦.

٤ - راجع : د . عبد الرحيم كنوان : من جماليات إيقاع الشعر العربى ص٤١.

٥ - راجع : م . نفسه ص ٣٦و٣٩و ٤٧.

ورغم ذلك لا يمكن أن نصنف بحور الشاعر تبعا للأغراض ، فنقول هذا البحر مناسب للغرض الشعرى (كذا)كالطويل أنسب للفخر ، والخفيف للغزل ... كما نادى حازم القرطاجنى قديما والبستانى حديثا بإلزام كل بحر بغرض شعرى ما ،فالشاعر عند ينظم قصيدته لا يتعامل مع مكونات القصيدة بطريقة آلية جافة ، ولا يفكر بطريقة جزئية محدودة ، في الألفاظ ، والمعانى ، والوزن ، كل على حدة ،وإنما يكون تفكيره جمليا ، أى يصنع القصيدة من عناصرها المتعددة في وقت واحد ،والبحر الواحد ينظم على وزنه أكثر من غرض شعرى ، والذى يهمنا هنا أن كل بحر له إيقاعه الخاص به ، والمميز له ،وإن دخل على البحر زحافات أوعلل ، فهذه الزحافات والعلل ليست عقبة في تدفق حركة الإيقاع ، ولكنها هى " بمثابة تلوينات تشكيلية أسهمت في إغناء تنوعه الإيقاعى ، الذى ستمد حيويته من إلحاقات طارئة تلحق به أثناء كل عملية إبداعية على حدة "

وقد رأى كثير من النقاد القدماء أن الزحاف عارض يعترض التفاعيل، أو علة تصيب نظامها ، ما عدا ابن الأثير الذى رأى أن من الزحاف ما هو حسن ومنه ما هو قبيح ، ومرجع ذلك الأذن ، فما تستسيغه الأذن فهو حسن ، وما لا تستسيغه الأذن فهو قبيح ، فالمعيار هنا لاستخدام الزحافات والعلل وقعها الموسيقى النغمى، ومرجع ذلك ذوق المبدع وحسه الفنى ،ومدى انفعال الشاعر ، ومقدرته الفنية في سبك قصيدته ، وصنع إيقاعها النغمى المناسب ، سواء في اختياره البحر الشعرى ، أو في توظيف التزحيف ، فالحس الجمالى لدى الشاعر هو الذى يحدد الشكل العام ، ومن بينه الوزن / الإيقاعى ، بفضل مماثلته لانفعال الذات لحظة الإبداع ، على نحو يجعل الإيقاع عنصرا رئيسا في تحديد مدلولات النص الشعرى ، وتأثيره التواصلى ، فالتنويعات الحاصلة في التفاعيل من جراء الزحافات تسهم في رسم شكله الجمالى النفسى الذى يخرج الوزن من إطاره الكمى إلى إطار كيفي ، تحكمه تراتبات الذات وانفعالها الداخلى ، ومن ثمة " فالأوزان ليست لها خصائص ، ولا تتحدد لها خصائص بعد أن يخرج فيها الشعر ، وهذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هى تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها..ومن ثم تكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التى تتفق وحالة الشاعر النفسية "[1] ويضاف إلى الوزن في خلق الإيقاع القافية التى وصفها ابن رشيق بأنها " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "[2]

---

١ - د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ط . دار المعارف عام ١٩٦٣ص٧٨:٧٩.

٢ - ابن رشيق : العمدة فى محاسن الشعر ونقده وآدابه ج١/ص١٥١.

والقافية آخر وحدة نغمية في البيت الشعرى ، وتماثلها في أبيات القصيدة يحدث نغما موسيقيا مؤثرا في النفس ، وكما ذكرنا من قبل القافية في تعريف الخليل وهو الصحيح " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع الحرف الذى قبل الساكن ، والقافية على هذا المذهب مرة بعض كلمة ،ومرة كلمة ، ومرة كلمتين " [١]

ويتحدث د . عبد الرحيم كنوان عن جمال القافية النغمى بقوله " إن الترجيع الصوتى المطلق يتأتى بتشاكلين في حقيقته الإيقاعية ، تشاكل عمودى ، وتشاكل أفقى ، وكلاهما يعتمد في بينونته على حرف الروى وما يلحق به من حركات إعرابية تفصح عن تعالقاتها داخل النسيج النصى ، وتعزى أهميتها إلى انفتاحها على احتمالات الحركة وبهذا الانفتاح على هذه القابليات الثلاثة ، يلزم الشاعر باتخاذ روى متحد الحركة إما فتحا، أو ضما ،أو كسرا ، وهو أمر يقتضى الإلمام بقواعد الصرف والنحو "[٢]

ويقول د . إبراهيم أنيس " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر ، أو الأبيات الشعرية ، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية ، يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد ، الذى يطرق الآذان ، في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن " [٣]

فالقافية بنية موسيقية يتوافر فيها التساوى والتوازى والتكرار والانسجام والتوافق والتوقع ، ويقول عنها جويو " إن القافية وسيلة لإبراز الإيقاع ، إنها الوزن وقد أصبح اهتزازه واضحا للأذن وكلمة القافية ...مشتقة من كلمة الوزن ، أو الإيقاع ...فالقافية تنظيم للأبيات ، ويمكن أن نشبهها بمطرقة الآلة التى تصك النقود ترتفع وتهبط في أزمنة متساوية ن وكلما هبطت دفعت البيت ، فأضفت عليه صورته النهائية وحين نسمع سلسلة من الجمل الموسيقية المتماسكة المنسجمة في ذاتها حين تعزفها يد غير صانع ، فالأذن تتلمس مفاصل الجمال دون أن نستطيع اكتشافها وتظل تخيب في هذا المسعى توجس اللحن دون أن تقبض عليه ، فإذا جاءت القافية أدخلت على هذا الانسجام الغامض نظاما " [٤]

الإيقاع الموسيقى في النص الأدبي، له دور كبير في المتعة النفسية للمتلقى وقد قال ابن طباطبا " للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه" [٥]

---

١ - م . نفسه نفس الصفحة .

٢ - د . عبد الرحيم كنوان : من جماليات إيقاع الشعر العربى ص ١٢١.

٣ - د . إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر العربى ط . مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٧٤ ص٢٤٦.

٤ - جويو : مسائل فلسفة الفن ص ١٧٦:١٧٧.

٥ - ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٥٣.

فإيقاع الشعر لوزنه، وحسن تألف الكلمات في البيت الشعر يحدث طرب المتلقى، وقد يقترن هذا الطرب بحركة لا إرادية يتمايل فيها الجسم، وقد يصوت أحيانا، تعبيرا عن هذه المتعة النفسية، وقد أدرك ذلك الفارابى ت ٣٣٩هـ حين قال "إن في طباع الحيوانات والإنسان إذا طربت أن تصوت نحوا من التصويت، والإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة، أو غضب، أو غير ذلك من الانفعالات، وصوت أنحاء من الأصوات مختلفة، وقد أشار أحد علماء الجمال في عصرنا إلى حركة الجسم اللإرادية مع الوقع الموسيقى، وهذه الحركة تتفاوت ودرجة الانفعال واستجابة المتلقى، كما قال جويو في حديثه عن علاقة الإيقاع بالحركة النفسية للمتلقى .

الإيقاع أشمل من الوزن الشعرى ، يتضح ذلك نت تعريف كاترين أوركيشيونى للإيقاع بأنه " الطريقة التى تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوى وخصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية، والتركيبات اللغوية والمعجمية، التى يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع[1]

وهذا تعبير عن الإيقاع المركب الذى يخلق سيمفونية إيقاعية متعددة النغمات والألحان، ويرى مايمان أن هناك اتجاهين يحددان الإيقاع الشعرى، الأول نظمى والثانى تجميعى ،في الاتجاه الأول يظهر الإيقاع حيث نلحظ نوعا من التنظيم الإيقاعى لأحاسيسنا المتتالية، بناء على مدد زمنية معينة ،في حين أن الاتجاه الثانى يركز كل اهتمامه على المحتوى، وبما أن الخطاطات لا تمنح ترسيمة واضحة لحركتها في النص فإن وعينا يتدخل لتحديد المبدأ الإيقاعى[2]

وقد تناول تينانوف فكرة الإيقاع عند مايمان ولكن في الصورة الأقل إيقاعا ،أى عندما تكون العوامل الإيقاعية مفتقدة للنظام، وتكون علامة عليه فقط، أى جمعا ديناميا لإيقاع النص، فالمعول الأول -لإيقاع هنا - للدلالة، لا الوزن ،فكما لايكفي وضع الكلام في شطرين متوازيين ،ليكون شعرا ،فإنه لا يكفي تقضية الكلام ليكون شعرا في البيت التقليدى، أو السطر الشعرى ،توجد مدد لا ينهض الإيقاع إلا عليها، لكن في المقابل ليست كل مدة إيقاعا ،إذ لابد من حضور الذات التى تتلقى المعنى الذى لا يقاس [3]الكلمة الشعرية ودلالتها ووقعها الموسيقى من خلال تجلياتها مع الكلمات المجاورة وقعا وإيقاعا ودلالة ، في منظومة متسقة ومتناغمة، ولها وزنها الخاص بتعبير الشكلانيين ما يبدو استقلالية إنما أوجبته الطريقة المخصوصة التى يعيد بها الإيقاع الشعرى ترتيب العلائق بين الصوت و المعنى، وبالتالى بين النص ومرجعه [4]

---

١ - محمد الصالحى : شيخوخة الخليل منشورات اتحاد كتاب العرب يونيه٢٠٠٣ ص ١٠٩

٢ - م . نفسه ص ١٠١.

٣ - راجع م . نفسه نفس الصفحة.

٤ - م. نفسه ص ٦٨ .

الإيقاع بمعناه الشمولى مصدر النغم والموسيقى في الشعر ، وما الوزن إلا جزء منه ،فالوزن هو الصورة الخارجية للإيقاع ، ولكن هناك إيقاع داخلى يتحقق نتيجة للعلاقات بين إيقاع الكلمات ،وإيقاع الدلالة ،وتضافر هذين النوعين من الإيقاع الذى ينتج الطابع البنائي للشكل[1] ،ومصادر الإيقاع داخل النص تبدأ من الجملة ،وعلائق الأصوات ،والمعانى ،والصور ،وطاقة الكلام الإيحائية ،والذيول التي تجرها الإيحاءات ورائها ورائها من الأصداء المتلونة المتعددة [2]سواء في التوازى ،والتكرار ،والنبرة والصوت ،وحروف المد ،وتزاوج الحروف ،وغيرها [3] .

وعند د. يمنى العيد الإيقاع الداخلى يتجاور مع الوزن الشعرى (المتمثل) في التفعيلات،لخلق الإيقاع العام للقصيدة ،ويتمثل هذا الإيقاع الداخلى في :

١- التركيب النحوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات.

٢- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها .

٣- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة ،وبهدف دلالي محدد .

وراحت د. يمنى تتبع مصادر الإيقاع في نماذج شعرية ،وهى في رؤيتها هذه الإيقاع، قد استفادت من رؤية الباحثين السابقين ،وقفت على قصيدة (بيروت) للشاعر محمود درويش ،موضحة للبعد الخارجي للإيقاع من خلال التفعيلات ، والبعد الداخلى في تتبعها للتركيب النحوي والصرفي ،وأنساق الموازنات ،كالتعادل المكاني (تفاحة للبحرـ نرجسة الرخام – فراشة حجرية)أو التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية ،من خلال اشتراك الألفاظ في حروف معينة مثل (الرخام – وشام – تنام ...الخ) وعندها – ونوافقها في ذلك ـ لكل نص إيقاعه المميز ،الذى يلتمسه القارئ وحركة الإيقاع الداخلية متداخلة ومتشابكة .

نخلص من عرض آراء المنظرين لإيقاع الشعر بالآتي :

الإيقاع أرحب وأكثر اتساعا من الوزن ،الذى يعد إقليما واحدا ،أو عنصرا واحدا امن عناصر الإيقاع ،إضافة إلى الوزن ،هناك مظاهر خارجية للإيقاع تتمثل في بعض عناصر البلاغة كالتقسيم ،والتوازن ،والمطابقة ،والتجنيس،والمقابلة ، إضافة إلى الوزن هناك الموسيقى الداخلية النابعة من تآلف الحروف داخل الكلمة الواحدة ،وتآلف الكلمات معا في الجمل والفقرات ،فالموسيقى الداخلية إضافة إلى جرس الكلمة من حيث تآلف حروفها ،أو تآلفها مع الكلمات الأخرى نوع من الإيقاع يرتبط بتموجات المعنى لا باهتزازات الصوت وهى تموجات تنتج عن علاقات النسق اللغوى بالأساس

---

١ - راجع أدونيس (على أحمد سعيد) : فى قصيدة النثر مجلة شعر العدد ١٤ ربيع ١٩٦٠ ص ٧٥.

٢ - راجع : حسن مخافى : القصيدة الرؤيا دراسة فى التنظير الشعرى ، منشورات اتحاد كتاب العرب عام ٢٠٠٣ ص ١٤٣ .

٣ - راجع أدونيس : فى قصيدة النثر ص ٧٧.

وبمعنى آخر ،فانه يمكننا أن نقرر أن الموسيقى الداخلية في نص ما ،إنما تمثل البنية العميقة للنسق اللغوى لهذا النص ، على المستويات : النحوية، والبلاغية والدلالية ،ولهذا النسق جذور في تراثنا النقدي نجده عند عبد القاهرالجرجانى (ت ٤٧١ هجريا)في كتابيه (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة)فقد درس لظواهر التقديم والتأخير ،والذكر والحذف ،والتعريف والتنكير ،ولصياغة المشتقات ومجيئها في الجمل كاسم الفاعل ،واسم المفعول ...الخ .

فالموسيقى الداخلية كما رأى أحد الباحثين " إيقاع داخلي في الصناعة تلتمسه في جرس الألفاظ ، وانسجامها ،واستوائها ،وتناسقها ،وهذا كله ينتج الإيقاع الداخلى ،الذى ينتظم في تناغم خاضع لتنسيق منظم ،ومن خلال ترديد الألفاظ،بالجناس والتكرار ومختلف ضروب البديع اللفظي[١]، وإن كنا نضيف لصور إنتاج الإيقاع :الظواهر النحوية والصوتية والدلالية،التي تأتى في اتساق منظم بصورة فنية ما ،ولا يكون الإيقاع إلا بتجاوب الموسيقى الخارجية ،و الموسيقى الداخلية بصورة متناغمة في سيمفونية موسيقية ، تتآزر كل أدواتها لخلق الإيقاع العام للقصيدة ،والذي يأتى متجاوبا مع الحالة النفسية للشاعر ،ويمكن أن نأطر بعض موسيقى النص الخارجية ،والتي تصدر من خلال :مظاهر عروضية (الوزن والقافية)ومظاهر صرفية (التطابق الصرفي مثل : مكر مفر ،مقبل ،مدبر)باعتبار أن الوزن الصرفي- ضمنيا -(هو وزن عروض ذو صبغة خاصة) مظاهر بلاغية (التجنيس – الترصيع – التقسيم – التفويف -... الخ) وهى ظواهر تعتمد في الأساس على أثرها الصوتي ،أو التناسب الزمني بين عناصر القول .
أما الموسيقى الداخلية فتصدر عن :

١. مظاهر نحوية (كالتقديم والتأخير – الحذف – الفصل والوصل) وهى ظواهر تأسس على إعادة إنتاج النسق النحوى ،عن طريق إعادة ترتيب عناصره الأساسية،من خلال مبدأ كسر التوقع .
٢. مظاهر دلالية (كالالتفات، والتكرار أو المفارقة ، المطابقة) وهى ظواهر تتأسس على مبدأ كسر التوقع .
٣. مظاهر دلالية : تنتج عن انفتاح النص طبقا لمبدأ التعدد الدلالي والإيقاع في صورته الأولى للحدس وفي الصورة الثانية محسوس [٢].

١ ـ د سعد الحاوى: دور الكلمة فى العمل الأدبى ص ٣٦٤ نقلا عن عبد العزيز موافى:قصيدة النثر ص ٣٤٢..

٢ ـ راجع عبد العزيز موافى : قصيدة النثر ص ٣٥٦ : ٣٥٧.

الإيقاع كما مر بنا ينبع من الموسقى الخارجية ، والموسيقى الداخلية ، إنه روح تسرى في القصيدة بأكملها ، ينشأ من الوزن والقافية ، وحسن تناغم الحروف في الكلمات ، وحسن تجاور الكلمات بعضها إلى بعض، ومن عاطفة الشاعر وأحاسيسه، والتشكيل الخيالى في النص الشعرى، قد نعلل لمصادره، ولكن لا نقول الكلمة الأخيرة فمثلا قول شوقى :

ولد الهدى فالكائنات ضـياء وفم الزمان تبسم وثنـــاء

الروح والملأ الملائك حـوله للدين والدنيا به بشـــراء

والعرش يزهو والحظيرة تزدهى والمنتهى والسدرة العصماء

وحديقة الفرقان ضاحكة الرّبـى بالترجمان شذيّة عنــّاء

والوحى يقطر سلسلا من سلســل واللوح والقـلم البديـع رواء

نظمت أسامى الرسل فهى صحيفة في اللوح واسم محـمد طغراء

اسم الجلالة في بديع حروفـه ألف هنالك واسم طــه الباء [(١)]

الموسيقى الخارجية تتمثل في الوزن والقافية ، وحرف الروى، فالقصيدة من البحر الكامل ، وتقطيع البيت الأول كالآتى:

ولد لهدى - فلكائنا - ت ضياءو - وفمززما – ن تبسمن -وثناءو

متفاعلن – متفاعلن – متفاعل متفاعلن – متفاعل – متفاعل

وقد دخل على التفعيلة الثانية الإضمار وهو (تسكين الحرف الثانى من الوتد المجموع) وعلى التفعيلة الثالثة والخامسة والسادسة علة القطع ، و القطع هو(حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله).

فأول مظاهر الإيقاع الوزن من خلال تكرار مجموعة من الوحدات الصوتية الموسيقية ، على وتيرة واحدة ،إضافة إلى القافية التى هى آخر وحدة نغمية في البيت، وفي هذه الأبيات (ناءو- راءو- ماءو – ناءو- واءو- راءو- باءو) إضافة إلى تكرار حرف الروى (الهمزة المضمومة) هذه القافية المطلقة غير المقيدة تعمل على انطلاق النغم الموسيقى، لا انحباسه.

---

١ ـ الشوقيات ج١ ص٣٠.

كما يقول د. عبد الله كنوان "إن الإشباع ضرورة من الضرورات التى ينقاد لها الشاعر دون إرادة، لأنه غاية إيقاعية تحتم وجودها بوجود الصوت في آخر البيت ، فاستلزم إطلاقه تحققا صوتيا كامنا في بنائه الوزنى المتغيا ، وهو بناء ....يعد استمرارا للتلاحق النغمى والدلالى بين نهايات الأبيات " [1] والألف حرف الردف الذى يسبق حرف الروى ، إضافة إلى الموسيقى الداخلية التى تنبع من تآلف الحروف في الكلمات والكلمات في البيت الشعرى ، في وحدة متناغمة تعكس إيقاعا جميلا ،لايمكن للقارىء أن يعلل له التعليل الجامع المانع على حد تعبير المناطقة ، ولكن نلتمس بعض جوانبه الظاهرة في موضع الكلمات فيما بينها ،نراها في التصريع في البيت الأول في اتفاق العروض والضرب في الوزن والحرف الأخير (ضياء – وثناء) ونلاحظ في بنية الكلمات تكرار حرف الدال والراءواللام ، فهذه الحروف تأخذ نسبة أكبر في استخدامها في بنية الكلمات عن الحروف الأخرى ، وهى من الحروف المجهورة ،فتكرير الحروف المجهورة أولى من تحقق الحروف المهموسة نظرا لطبيعتها المخرجية التى هى في موضع الخفة ، ولذلك فكثافتها التكريرية تساعد النص على التجلى النغمى ، إضافة إلى تكرار حرف السين وهو من الحروف المهموسة التى لها وقع لين على الأذن ،وتباعد هذه الحروف وغيرها في مخارجها تساعد على خلق الإيقاع الجميل بين الكلمات والجمل التى ساعد تنوعها ـ ما بين اسمية وخبرية ـ على اتساق النغم في الأبيات ، الجمل الاسمية (فالكائنات ضياء- فم الزمان تبسم - الروح والملأ الملائك حوله - والعرش يزهو - والحظيرة تزدهى ...إلخ) ومن الجمل الفعلية (ولد الهدى- نظمت أسامى...إلخ) إضافة إلى الصور الفنية وما تعكسه لنا من مشاعر صاحبها ، وعاطفتها التى تدمغ الإيقاع بوقعها سواء في رتابته ، أو في سرعتها ودفقاته المتتابعة ،فالكائنات المضاءة ، وفم الزمان المبتسم ، والعرش الذى يزهو،والحظيرة التى ازدهت ،وحديقة القرآن تضحك ،والوحى الذى يقطر سلاسل ....إلخ كل ذلك إثر ولادة الهدى (عليه الصلاة والسلام) هذا التصور يوحى بإيقاع جميل يتدفق في هدوء ودعة ، وإعجاب الشاعر وانبهاره بهذه المناسبة تضيف على الإيقاع جمالا ، وبريقا جميلا ، إننا كما ذكرنا نبرر للإيقاع ، ولكن يصعب علينا أن نقبض عليه في صورة واضحة جلية ، لأن الموسيقى نستشعرها ، ونطرب بها ، ولكن لا نقبض عليها .

---

١ ـ د. عبد الله كنوان : من جماليات إيقاع الشعر العربى ص ١٣١.

ومن الملاحظ على حركة إيقاع قصيدة شعر مدرسة الإحياء ، أن الإيقاع الموسيقى يأخذ النبرة العالية ذات نغمات عالية في شعر البارودى خاصة في الفخر، وإن كان هذا الملمح يكاد يطغى على شعر البارودى عامة ، منه قوله:

ملكت عقاب الملك وهى كسيرة وغادرتها في وكرها وهى طائر

ولو رمت ما رام امرؤ بخيانـــة لصبحنى قسط من المال وافر

ولكن أبت نفسى الكريمة سوأة تعاب بها،والدهر فيه المعاير...إلخ[1]

والقصيدة من البحر الطويل ، وتقطيع البيت الأول كالآتى :

ملكت-عقابلمل - ك وهى - كسيرتن

//٥/ - //٥/ ٥/٥/ - //٥/ - //٥//٥

فعول – مفاعلين – فعول – مفاعلن

وغادر – تها في وك – رها وه- ى طائرو

//٥/٥ - //٥/٥/٥ - //٥/٥ - //٥//٥

فعولن – مفاعلين – فعولن - مفاعلن

وقد دخل على التفعيلة الأولى والثالثة والرابعة والثامنة زحاف القبض (حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة) ، ومن مظاهر الموسيقى الخارجية – إضافة إلى الوزن - القافية (طائرو- وافرو- عايرو) وتكرار حرف الروى (الراء مضمومة) إضافة إلى الموسيقى الداخلية التى تنبع من تآلف الحروف فيما بينها في خلق الإيقاع الداخلى ،ولعلنا نرى غلبة حروف (العين ، والغين،والفاء ، والقاف ، والكاف ، والخاء) وجاءت كلمات مثل (عقاب- وكسيرة -وخيانة – ومعاير ...إلخ) بها من الصوت الإيقاعى الصاخب ، الذى يعبر عن عاطفة الشاعر الملتهبة ، إثر اتهامه بالخيانة العظمى ، وهو برىء مما اتهم به .

ويظهر في الأبيات السابقة – وغيرها - أثر الثقافة واحتذاء القالب القديم في النبرة العالية للإيقاع عند البارودى ، على خلاف شوقى الذى التزم بروح القصيدة التراثية ، لا نسخ معطياتها الفنية ، فجاء الإيقاع صافيا رقراقا ، ينساب في ألحان شجية جميلة ،مع طرقه لموضوعات معهودة من قبل ، ولكن جاء الإيقاع سلسلا تستسيغه الأذن ، ولا تجد فيه طرقا عاليا يزعجها ، كقوله مثلا من البحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن مكرر) :

---

١ - ديوان البارودى ج٢ ص٩٧.

خدعوها بقولهم حسنـاء والغوانى يغرهن الثـــناء

أتراها تناست اسمـــى لمّا كثرت في غرامها الأسماء

إن ترانى تميل عنى كأن لم تك بينى وبينـــها أشياء

نظرة فابتسامة فسـلام فكـلام فموعد فـــلقاء

ففراق يكـون فيه دواء أو فراق يكون منـــه الداء

يوم كنا ولا تسل كيف كنا نتهادى من الهوى ما نشاء

وعلينا وعلى العفاف رقيب تعبت في مراسه الأهـــواء

فاتقوا الله في قلوب العذارى فالعذارى قلوبهن هواء...إلخ[1]

الشعر ينساب في لحن جميل بإيقاعه العذب الذى يطرب النفوس، ويسعد القلوب فهذه المقطوعة تستغرق السمع على حد تعبير ستيوارت ، حتى أن السامع يمكن أن يدندن عند سماع هذه الأبيات ، ويتمثلها وقت الإنشاد وتصدر منه حركات لا إرادية تعبيرا عن انتشائه وسعادته .

وكذلك في شعر إساعيل صبرى الذى أثرت البيئة المترفة والثقافة الفرنسية في هدوء ذوقه ، فجاء إيقاع قصائده منسجما مع طبعه وذوقه ، ويمكن أن نقف على بعض قصائده منها قصيدته ، ومن القصائد ذات الوقع الجميل من البحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مكرر)قوله:

لم أدر أن ملامه أغـراك إذ لجّ في بهتـــانه ونهاكا

يا حبذا عذل العـــذول لو أنه داواك من ألم الهوى فشفاكا

قف بالديار وحىّ ربعا دارسا لو يستطيع إجابة حـــياكا

---

١ ـ الشوقيات ج١ ص٦١.

ومنه أيضا قوله من البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مكرر) في حث الأمة المصرية على طلب المجد وتذكيرها بماضيها :

لا القوم قومى ولا الأعوان أعوانى

إذا ونى يوم تحصل العلا وانى

لا تقربوا النيل إن لم تعملوا عملا

فماؤه العذب لم يخلق لكسلان

ردوا المـــجرة كدّا دون مورده

أو فاطلبوا غيره ريا لظــــمآن

وامضوا كما بنت الأجيـــال قبلكم

لا تتركوا بعدكم فخرا لإنســـان ....إلخ.[1]

ومنه قوله من البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مكرر) في رثاء الشيخ محمد عبده، ورغم عاطفة التفجع والأسى، إلا أننا نجد رقة في الوقع الموسيقى:

تدفّق دموعا أو دما أو قوافـيا مآتم أولى الناس بالحزن هاهيا

أيجمل أن تنعى الفضائل للورى ولم تك في الباكين ويحك باكيا

اغرك من بعض الليالى سكونها فبت قريرا ناعم البال هانياإلخ[2]

---

١ - ديوان إسماعيل صبرى ص١٧٢، وإن كنا حددنا تفاعل هذه البحور في هذه الأبيات وغيرها التى سنعرض لها،فإن هذه التفاعيل يدخل عليها الزحاف والعلل التى تحدث تغييرات في البنية الإيقاعية للقصيدة .

٢ - م . نفسه ص ٢٠٧:٢٠٨.

وحافظ إبراهيم يتسم شعره تارة بعلو الإيقاع ، خاصة عندما يترك نفسه للقصيدة التراثية تستوعب أذنه وسمعه ، كقوله - من البحر الطويل أيضا - في تهنئة شوقى لتكريمه عام ١٩٢٧:

بلابل وادى النيل بالمشرق اسجعى بشعر أمر الدولتين ورجـعى

أعيدى على الأسماع ما غردت به يراعة شوقى في ابتداء ومقطع

براها له البارى فلم ينب سنـها إذا ما نبا العسّال في كف أروع

مواقعها في الشرق والشرق مجدب مواقع صيب الغيث في كل بلقع.إلخ [١]

ويلين الإيقاع في بعض قصائده في الإخوانيات كقوله من البحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن مكرر) معاتبا محمد البابلى بك:

أخى قد ملىء الوطاب وداخلنى بصحبتك ارتيـــاب

رجوتك مرة وعتبت أخرى فلا أجدى الرجاء ولا العتاب إلخ [٢]

أو قصائده ذات الطابع الوجدانى الجمعى كقصائده في الاجتماعيات ، كقوله (من البحر البسيط) في حريق ميت غمر:

سائلوا الليل عنهم والنهارا كيف باتت نساؤهم والعذارى

كيف أمســى رضيع الأم وكيف اصطلى مع القوم نارا

كيف طاح العجوز تحت جدار يتداعى وأســقف تتــجارى

رب إن القضاء أنحى عليهم فاكشف الكرب واحجب الأقدارا....إلخ [٣]

---

١ - ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص١١٩:١٢٠.

٢ - م . نفسه ص ١٦٦.

٣ - م . نفسه ص ٢٥٠.

ومما يدلل على ارتباط الإيقاع بعاطفة الشاعر، أن إسماعيل صبرى صاحب الإيقاع الهادىء الجميل يثور كالبركان في قوله(من البحر الطويل) يوم محاولة اغتيال الخديوى عباس الثانى عام ١٩١٤ يقول :

أبى الجهل إلا أن يهز أريكه	تقيها يد الرحمن أن تتزعـزعا
فما هزّ إلا كل قـلب مــروّع	يجاور قلبا في الربـوع مروّعا
يكاد إذا الأنباء رابتــه مـرّة	يسيل بوادى النيل كالنيل أدمـعا
ومن كاد (للعباس)كـيدا فإنّما	يكيد لمصر وأحبابها معا
ومن يسع في إطفاء مصباح أمة	يرى الله حول النور والناس أجمعا.إلخ[1]

وعلى الجارم رغم سيطرة الروح التراثية في إيقاع شعره وذيوع النبرة العالية، إلا أننا نجد له قصائد ذات إيقاع هادىء جميل ،من هذه القصائد ذات الإيقاع الجميل ، قوله في قصيدة يحيى فيها (فاروق) أثناء مروره على رشيد (مجزوء الرجز مستفعلن مستفعلن مكرر):

أغدق عليها سحابـا	واملأ مداها شبـــابا
وافتح على الناس فيها	للخير بابا فبـــابا
جزت الطريق فصارت	تبرا وكانـــــت ترابا
اليمن يحدو ذهابـا	والسعد يشـــدو إيابا
والنخل ماست ومالت	تشوفا واجتذابــــا
قد هزها الشوق حتى	كادت تجرى الركابا [2]

---

١ - ديوان إسماعيل صبرى ص ٨١.

٢ - راجع : ديوان على الجارم ج١ ص٢٢٣.

تفنن شعراء مدرسة الإحياء في خلق الموسيقى ، داخل إطار المنظومة التراثية القديمة ، لخلق الإيقاع الخاص بهذه القصيدة ،باستخدام التصريع ، والترصيع ، والمحسنات البديعية ، والتوازن بين الكلمات في البيت الشعرى .إلخ .

فمن الإيقاع الخارجى مجىء البيت مصرعا ، والتصريع كما يقول ابن رشيق هو ما " كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه ،وتزيد بزيادته " [1] وأشاد الناقد العربى بالتصريع ، لأن في التصريع إذا أنشدت صدر البيت عرفت قافيته ، كما قال ابن نباتة في وصف قصيدته :

خذها إذا أنشدت للقوم من طرب   صدورها علمت منها قوافيها[2]

والتصريع يساعد على توقع الأذن للنغمة الموسيقية المنتظرة ، لذا عد الناقد القديم " مجىء القسم الأول متهيئا للتصريع لقافية ما ، فيأتى تمام البيت بقافية على خلافها عدوا هذا عيبا أطلقوا عليه (التجميع) ومما مثلوا به قول عمرو بن شأس :

تذكرت ليلى لات حين ادكارها   وقد جنى الأصلاب ضلا بتضلال [3]

وقد استحسن النقاد القدماء التصريع في مفتتح القصائد في تراثنا العربى ،وحبذوا عدم الالتزام به لئلا يدفع الشاعر إلى التكلف ، وورث شعراء مدرسة الإحياء هذا الملمح، ولا نكاد نفتح ديوانا من دواوين مدرسة الإحياء ، إلا ووجدنا التصريع في مستهل القصائد ، وقلما نجد شاعرا حاد عن هذا في بعض قصائد الديوان ، نذكر لشوقى مفتتح قصائده بالتصريع ، في مفتتح قصائده الآتية :

- يا فرنسا نلت أسباب السماء   وتملكت مقاليد الجواء

- همت الفلك واحتواها الماء   وحداها بمن تقل الرجاء

- ولد الهدى فالكائنات ضياء   وفم الزمان تبسم وثناء

- أعلى الممالك ما كرسيه الماء   وما دعامته بالحق شماء

---

١ - ابن رشيق : العمدة ١٧٣/١.

٢ - ابن سنان : سر الفصاحة ص٢١٠.

٣ - راجع : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ط مكتبة الكليات الأزهرية ط١ ١٩٨٧ .ص١٨١.

ونذكر لحافظ مفتتح خمس قصائد:

- حال بين الجفن والوسن حائل لو شئت لم يكن

- بلغتك لم أنسب ولم أتغزل ولما أقف بين الهوى والتذلل

- ماذا ادّخرت لهذا العيد من أدب فقد عهدتك رب السب والغلب

- صدفت عن الأهواء والحر يصدف وأنصفت من نفسى وذو اللب ينصف

- سكن الظلام وبات قلبك يخف وسطا على جنبيك هم مقلق...إلخ.

ومصدر الإيقاع في التصريع التوازن الصرفي بين العروض والضرب والاتحاد في الحرف الأخير بما يشبه السجع في النثر .

ومن مصادر الموسيقى الداخلية المحسنات البديعية (السجع ، والجناس ، والطباق ...إلخ) فمن الجناس قول الجارم في مفتتح قصيدة دار العلوم :

يا خليلى خليانى وما بى أو أعيدوا إلىّ عهد الشباب[1]

الجناس الناقص في خليلى وخليانى ، وفي أعيدوا وعهد .

ومن الجناس الناقص قول الجارم ، في قصيدة العيد المئوى لوزارة المعارف:

جهلوا داءها الدفين وشر من دفين الأدواء جهل الأساة [2]

الجناس الناقص في قوله داء وأدواء .

ومن الموسيقى الطباق ، قول الجارم الغرب والشرق في قصيدة العيد المئوى لوزارة المعارف :

أعجز الغرب همة وذكاء وكذا الشرق موطن المعجزات [3]

---

١ - راجع : ديوان على الجارم ج١ص١٢٥.

٢ - راجع : م . نفسه ج١ص١٠٨.

٣ - راجع : م . نسه ج١ ص١٠٧.

ومن التكرار والجناس الناقص في الوقت نفسه قول الجارم ،في مفتتح قصيدة تحية الإياب ، بمناسبة عودة الملك فؤاد من فرنسا :

ذاك لألاؤه وهذا رواؤه والضياء الذى ترون ضياؤه

ذاك وجه المليك وجه أبي الفا روق هذا سناه وهذا سناؤه[1].

كرر (ذاك)بداية البيتين ، إضافة إلى الجناس الناقص في (لألاؤه - رواؤه ، الضياء - ضياؤه، سناه - سناؤه)

ومن المحسنات البديعية في شعر حافظ إبراهيم قوله في مدح محمود سامى البارودى:

تعمدت قلبى في الهوى وتعمدا فما أثمت عينى ولا لحظه اعتدى

كلانا له عذر فعذرى شبيبتى وعذرك أنى هجت سيفا مجـردا

هوينا فما هنا كما هان غيرنا ولكننا زدنـا مع الحب سؤددا

فنجد الجناس الناقص في قوله تعمدت وتعمدا ، وهوينا وهنا ،ومن السجع قوله في تقسيم البيت إلى أجزاء ، مع اتفاق كل جزءين في الحرف الأخير، مما يعمل على خلق الموسيقى قول حافظ إبراهيم :

مطالع سعد ، أم مطالع أقمار

تجلت بهذا العيد ، أم تلك أشعارى [2]

السجع في اتفاق كلمتى سعد والعيد في الحرف الأخير(الدال) وكذلك كلمتى أقمار وأشعار في حرف الأخير(الراء) ومن السجع الداخلى – أيضا - في تقسيم البيت إلى أقسام تنتهى بحرف موحد ، وفي هذا يجمع بين التوازن بين الجمل ، والسجع ، يقول حافظ في مدح الخديوى عباس الثانى:

فالعرش في فرح ، والملك في مرح والخلق في منح ، والدهر في رهب

الحلم حليته،والعدلـته والسعد لمحته، كشـافة الكرب [3]

---

١ - راجع : م . نسه ج١ ص١٠١.
٢ - م . نفسه ج١ ص١١.
٣ - م . نفسه ج١ص١٤.

فالشاعر – هنا – قام بعملية تناسب في الوزن (الصرفي) بين الجمل الثلاثة الأولى في كل بيت ، مع اتحاد هذه الجمل في الحرف الأخيرفي كل بيت ، ليتحقق السجع والتناسب، وحتى الجملة الرابعة التى اختلف حرفها الأخيرعما قبلها ، في كل بيت ،جمع بينهما في الحرف الأخير (حرف الروى الباء) ومن التقسيم ، الذى التزم فيه الشاعر بالسجع في أقسامه قول البارودى :

ونلاحظ جمع الشاعر بين التوازن الصرفي في الجمل الأربعة ، وفي الوقت نفسه الالتزام بالسجع في نهاية ٠عجل وزجل وهلل وهمل ، مع التوازن الصرفي بين الكلمات الأربعة الأخيرة في هذه الأقسام (عجل – زجل – هلل – همل) على وزن (فعل) ومن الطباق قول حافظ :

فيا صاحب العيدين لا زلت سالما　　يهينيك بالعيدين شرق ومغرب

ومن الجناس الناقص قول حافظ في مفتتح قصيدة يهنىء فيها الخديوى عباس بالعيد الهجرى :

قصرت عليك العمر وهو قصير　　وغالبت فيك الشوق وهو قدير[1]

ومن ألوان البديع التى تعمل على تشكيل الإيقاع قول شوقى :

تجاوزت الــولائد فاخـرات　　إلى فخر القبائل واللــغات

وأحكم من تحكّــتم في يراع　　وأبلغ من تبلّغ من دواة

وأبرأ من تبرّأ من عـــداء　　وأنزه من تنزّه من شمات

وأصون صائن لأخيه عرضا　　و أحفظ حافظا عهد اللدات

وأقتل قاتل للدهر خبرا　　وأصبر صابر للغاشيـــات[2]

---

١ - م . نفسه ج١ ص ٣١.
٢ - الشوقيات ج١ ص١٤٦.

الجناس الناقص في قوله : فاخرات وفخر،وأحكم تحكم ،وأبلغ تبلغ ،وأبرأ تبرأ،وأنزه تنزه ،وأصون صائن ، وأحفظ حافظ ،وأقتل قاتل ، وأصبر صابر،ومن الجمع بين الطباق وحسن التقسيم قول شوقى في رثاء محمد عبده :

مفسر آى الله بالأمس بيننا قم اليوم فسر للورى آية الموت

هو الدهر ميلاد ، فشغل، فمأتم ، فذكر،كما أبقى الصّدى ذاهب الصوت

البيت الأول الطباق في قوله الأمس واليوم ، وفي البيت الثانى ، قطع البيت معنويا وموسيقيا ، مع التلازم بين المعنى والإيقاع ، والوقف في الإنشاد عند كل جملة في قوله : فميلاد ، فشغل ،فمأتم ، فذكر...،ومن الجناس الناقص قول إسماعيل صبرى أيضا :

يا عاذلى أقصر وكن عاذرى و لا تطل لومى على سهدى [1]

الجناس الناقص في (عاذلى وعاذرى - لومى وسهدى)

ومن البديع قول إسماعيل صبرى :

سامى المآثر ، طود عز شامخ نامى المفاخر ، أصيد من صيد

فالقطر عم سناؤه وبهاؤه بمحمد وبسعيه المحمود [2]

ومن عناصر الموسيقى الظاهرة هنا ، تقسيم البيت الأول إلى أربعة أقسام ، الأول والثالث يتفقان في الحرف الأخير(الراء) والجناس الناقص والسجع ، في البيت الأول في (المآثر والمفاخر - أصيد وصيد) وفي البيت الثانى في (سناؤه وبهاؤه - محمد - محمود).

---

١ - ديوان إسماعيل صبرى ص٤:٥.

٢ - ديوان إسماعيل صبرى ص ٩.

ومن صور الإيقاع التوازن الذى يتخذ صورا متعددة ، منها التوازن العمودى في الأبيات كما قول شوقى في قصيدة (كبار الحوادث بوادى النيل):

فإذا لقبوا قويا إلهـا فله بالقوى إلك انتهاء

وإذا آثروا جميلا بتنزيه فإن الجمال منك حباء

وإذا أنشأوا التماثيل غرا فإليك الرموز والإيحاء

وإذا قدّروا الكواكب أربـــابا فمنك السّنى ومنك السناء

وإذا ألهوا النبات فمن آثـــار نعماك حسنه والنماء

فقد وازن بين إذا والجمل الفعلية في مستهل الأبيات ، فجعلها على وزن (فعلوا)ومنه قوله - أيضا - بمناسبة مولد الرسول (ص):

وإذا سخوت بلغت بالجود المدى وفعلت ما لا تفعل الأنـواء

وإذا عفوت فقادرا وقدّرا لا يستهين بعفوك الجــهلاء

وإذا رحمت فأنت أم أو أب هذان في الدنيا هـما الرحماء

وإذا غضبت فإنما هى غضبة في الحقّ لا ضـغن ولا بغضاء

وإذا رضيت فذاك في مرضاته ورضى الكثير تحـــلّم ورياء

وإذا خطبت فللمنابر هــزّة تعرو الندىّ ، وللقلوب بكـــاء

وإذا قضيت فلا ارتياب كأنما جاء الخصوم من السماء قضاء

وإذاحميت الماء لم يــورد ولو أن القياصر والملوك ظــماء

فالكلمات التى تحتها خط في الأبيات السابقة كلها على وزن (وإذا فعلت)
وقد كرر الشاعر اللفظ أو مجموعة الألفاظ بعينها مثل قول الجواهرى :

وقد خبرونى أن في الشرق وحدة   كنائسه تدعو فتبكى الجوامع

وقد خبرونى أن للعرب نهضة   بشائر قد لاحت لها وطـلائع

وقد خبرونى أن مصر بعزمها   تناضل عن حق لها وتـدافع

فقد كرر الشاعر " قد خبرونى أن " كوحدة إيقاعية في بداية القصيدة يرتكزعليها البناء الموسيقى في البيت الشعرى ، بل وفي الأبيات التى تكرر فيها هذه الجملة.

ومن التوازن الصرفي ما يكون في تكرار كلمات على وزن صرفي واحد في أكثر من بيت في صورة عمودية ،منه قول على الجارم ، في قصيدة أفول نجمين:

غصنان ، هزهما الصبا فتمايلا   وسقاهما الأمل الروى جماما

نجمان ، غالهما الزمان فأصبحا   بعد التألق والسطـوع ركاما

نسران ، لو رضى القضاء لحلقا دهرا ، على أفق الديار وحاما [1]

فالتوازن الصرفي الباعث لحركة الإيقاع الداخلى نجده في تكرار كلمات على وزن صرفي واحد مثل (غصنان – نجمان – نسران) على وزن فعلان ، وفي الأبيات – أيضا – تكرار كلمات أخرى على وزن واحد ، مثل (هزهما – غالهما) على فعلهما ، ومثل (تمايلا – أصبحا – حلقا) إضافة إلى تكرار القافية وحرف الروى في جماما – ركاما – حاما) ومن التوازن تقسيم البيت إلى أقسام ، وقد يجمع بين التوازن الصرفي والسجع كما مر بنا ، ومن التوازن في حسن التقسيم ، قول شوقى :

الدين يسر ، والخلافة بيعة والأمر شورى ، والحقوق قضاء [2]

وقد يصل التوازن داخل البيت إلى موازنة كل كلمة في شطر البيت الأول بالكلمة التى في موقعها من الشطر الثانى ، كقول على الجارم في مفتتح قصيدة عن الجامعة العربة.

---

١ - راجع : ديوان على الجارم ج١ص٩٤.
٢ - الشوقيات ج١ ص٣٤.

نجد فيه التوازن التام بين كلمات شطرى البيت (دعوت: ناديت ،بيانى : شعرى،أن يفيض : أن يجيب، فأسعدا : فغردا) إضافة إلى التصريع في تفعيلتى العروض والضرب (فأسعدا و فغردا)على وزن مفاعلن //٥//٥ بعد دخول زحاف القبض (حذف الخامس السكن من تفعيلة مفاعيلن) والبيت من البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مكرر).

حيث وازن بين (اكشفوا وارفعوا ، والترب والستر، وعن الكنز وعن الصبح ، والدفين والمبين ،ومنه – أيضا - قول البارودى :

أخذ الكرى بمعاقد الأجفان وهفا السرى بأعنة الفرسان [1]

حيث وازن بين أخذ وهفا ، والكرى والسرى ، وبمعاقد وبأعنة ، والأجفان والفرسان ، ومنه أيضا قوله :

فلا صديق على ودّ بمتفق و لا خليل على سرّ بمؤتمن [2]

حيث وازن بين فلا صديق ولا خليل ، وعلى ود وعلى سر ، وبمتفق وبمؤتمن ، ومنه قول البارودى أيضا :

فالقلب مضطرب فيما يحاوله والعقل مختبل مما يحاذره [3]

حيث وازن بين فالقلب والعقل ، ومضطرب ومختبل ، وفيما ومما ، ويحاوله ويحاذره ، ومن التوازن قول الجواهرى :

الخاملون إذا استنهضتهم غضبوا والضالعون إذا قوّمتهم حقدوا[4]

فقد وازن الشاعر بين الخاملين والضالعين ، وإذا استنهضتهم وإذا قوّ متهم ، وغضبوا وحقدوا

---

١ - ديوان البارودى ج٤ ص٤٣.

٢ - م . نفسه ج ٤ ص ٧٨.

٣ - م . نفسه ج ٢ ص١٤٢.

٤ - المختار من شعر الجواهرى ج١ ص١٢٤.

وقد يكرر الشاعر التوازن الصرفي في أكثر من بيت كما فعل البارودى في قوله :

قئول وأحلام الرجال عوازب صئول وأفواه المنايا فواغر

فلا أنا إن أدنانى الوجد فاضح ولا أنا إن أقصانى العدم باسر [١]

ففي البيت الأول وازن بين قئول وصئول ، وأحلام وأفواه ،وعوازب وفواغر ، وفي البيت الثانى وازن بين فلا أنا ولا أنا ، إن أدنانى وإن أقصانى، والوجد والعدم ، وفاضح وباسر.

وقد يقع التوازن بين كلمات بيتين متتاليين ،وفيه يقابل الشاعر كل كلمة بما يقابلها في البيت التالى له ، منه قول حافظ إبراهيم :

إن صوروك فإنما قد صوروا تاج الفخار ومطلع الأنوار

أو نقّصوك فإنما قد نقصوا دين النبى محمد المختار [٢]

فنجد توازنا بين إن صورورك وأو نقصوك ، و(فإنما قد) مكررة في الشطرين الأولين من البيتين ، وصوروا ونقصوا ، وتاج ودين ، والأنوار والمختار.

ومن التوازن تقسيم البيت إلى جمل ذات مقاطع صوتية داخلية ، منه قول البارودى : تستن عادية ، ويصهل أجرد وتصيح أحراس ، ويهتف عانى [٣]

فقد قسم الشاعر البيت الشعرى إلى أربعة أقسام متساوية، كل قسمين في شطر دون الالتزام بالاتفاق في الحرف الأخير من كل قسم ،وكل قسم يحتاج إلى الوقوف عليه عند الإنشاد ، والقصيدة العمودية صممت للإنشاد لا للقراءة ، ومنه قول البارودى أيضا: فالخير منقبض،والشر منبسط والجهل منتشر ، والعلم مندفن [٤]

فالجمل الأربعة متوازنة صرفيا ، وإن لم يلتزم فيها الشاعر بالسجع في نهاية كل جملة بحرف واحد فنجد الضاد في منقبض ، والطاء في منبسط ، والراء في منتشر ، والنون في مندفن.

---

١ - ديوان البارودى ج٢ ص٩٩.

٢ - ديوان حافظ ج١ ص٢٧.

٣ - البارودى : ديوان البارودى :تحقيق وتصحيح و ضبط وشرح على الجارم ومحمد شفيق معروف ط دار المعارف عام ١٩٧٤ ج٤ص٤٥.

٤ - م . نفسه ج٤ ص٤٠.

ومن التوازن الذى يحدث تموجات موسيقية داخل البيت الشعرى ،خاصة عند إنشاده قول حافظ إبراهيم :

وأشكالها شتى ، فهذا منظم   وذاك منثور ، وذاك مقبب [١]

فقد وازن الشاعر بين ثلاثة جمل (هذا منظم ، وذاك منثور ، وذاك مقبب) دون الالتزام بتوحيد الحرف الأخير ، لنجد الميم ، والراء والباء .

ومن التوازن التقطيع الداخلى في البيت الذى يحدث إيقاعا موسيقيا قول البارودى :

عناء ، ويأس ،واشتياق ، وغربة   ألا شد ما ألقاه في الدهر من غبن [٢]

ومن التقطيع الموسيقى قول البارودى أيضا:

دقّت ،وجلت ،ولانت ، وهى قاسية .... [٣]

ومن تقطيع البيت إلى كلمات منفردة يقف عليها الملقى في الإنشاد قول البارودى :

أنا ابن الوغى، والخيل ، والليل ، والظبا

وسمر القنا ، والرأى ، والعقد ، والحل [٤]

ومن الموسيقى الظاهرة التكرار ، ويتخذ صورا متعددة ،التكرار العمودى على مستوى أبيات القصيدة ،وقد يكون تكرار كلمتين في شطر ، أوفي شطرين ، أو تكرار أكثر من كلمة في شطرى البيت،وقد يكون تكرارالكلمة في حشو البيت ،أويكوم تكرارالكلمة في العروض والضرب ،ومن التكرارالعمودى في الأبيات قول شوقى :

كأن خيام الجيش في السهل أينق   نواشز فوضى في دجى الليل شزّب

كأن السرايا ساكنات موائجا   قطائع تعطى الأمن طورا وتسلب

كأن القنا دون الخيام نوازلا جداول   يجريها الظلام ويسكب إلخ [٥]

ويكرر كأن بعد هذه الأبيات اثنتى عشرة مرة .

---

١ - ديوان حافظ ج١ ص١٧.

٢ - م . نفسه ج٤ ص٤.

٣ - م . نفسه ج٤ ص ٣٠.

٤ - م . نفسه ج ٣ ص٧٩.

٥ - راجع م . نفسه ج ١ص ٨١:٨٢.

ومن التكرار العمودى قول على الجارم في قصيدة (أبو الزهراء):

دعاهم لرب واحد جلّ شأنه له الأمر يولى الأمر كيف يشاء

دعاهم إلى دين من النور والهدى سماح ورفق شامل ووفاء

دعاهم إلى نبذ الخلاف وأنهم أمام إله العالمين سواء

دعاهم إلى أن ينهضوا بعفاتهم كراما، فطاح الفقر والفقراء...إلخ[1]

ويكرر دعاهم في ست مرات أخرى في ستة أبيات متتالية بعد ذلك من القصيدة،ومن التكرار العمودى قول الجارم في قصيدةعيد الجلوس الملكى:

الشعر عاطفة تقتاد عاطفة وفكرة تتجلى بين أفكار

الشعر إن لامس الأرواح ألهبها كما تقابل تيار بتيار

الشعر مصباح أقوام إذا التمسوانور الحياة ،وزند الأمة الوارى [2]

فقد كرر كلمة الشعر في بداية الأبيات في ثلاثة منها متتالية، هذا عن تكرار كلمة في أبيات متتالية ،ومن تكرار كلمة واحدة في بيت ، وتكرار كلمة في شطرين قول شوقى :

لجة عند لجة عند أخرى كهضاب ماجت بها البيداء

رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالمضيق فضاء [3]

ومن التكرار في العروض والضرب قول على الجارم في قصيدة إبراهيم بطل الشرق

غزوه بجيش بالدهاء محارب ولكنه بسيف غير محارب [4]

---

١ - راجع : ديوان على الجارم ج١ ص٢٠ .

٢ - راجع : م . نفسه ج١ص١٦١.

٣ - الشوقيات ج١ ص ١٦.

٤ - راجع : م . نفسه ج١ ص٤٨.

ومنه – أيضا – قوله (على الجارم) في قصيدة رشيد :

ذكريات لو كان للدهر عقد كن في جيد سالف الدهر عقدا

أرشيد أنت جنة الخلد لو أتاح الإله في الأرض خلدا [١]

ومن التكرار داخل حشو شطرى البيت قول على الجارم في قصيدة العيد المئوى لوزارة المعارف :

و إذا ما جرى الغدير تدانت لتحيى الغدير بالقبلات[٢]

ومنه قول البارودى :

أهيم بالبيض في الأغماد باسمة عن غرة النصر ، لا بالبيض في الكلل [٣]

ومنه قول الجارم في القصيدة ذاتها:

خطوات نحو المعالى فساح لا عداها السداد من خطوات [٤]

ومن التكرار تكرار كلمتين متجاورتين قول على الجارم في قصيدة العيد المئوى لوزارة المعارف :

ونواة جادت بنخل ونخل وارف الظل دائم الثمرات [٥]

ومن نماذج تكرار كلمتين متجاورتين قول الجارم أيضا في قصيدة رشيد :

والنخيل النخيل ! أرخت شعورا مرسلات ،ومدت الظل مدا [٦]

---

١ - راجع : م . نفسه ج١ ص ٥٤و٥٥.

٢ - راجع : م . نفسه ج١ ص١٠٤.

٣ - ديوان البارودى ج٣ ص٧.

٤ - راجع : م . نفسه ج١ ص١٠٥.

٥ - راجع : م . نفسه ج١ ص١٠٥.

٦ - راجع : م . نفسه ج١ ص ٥٥ .

ومن تكرار كلمتين في كل شطر قول حافظ إبراهيم :

ألبسوك الدماء فوق الدماء وأروك العداء بعد العداء [1]

ومن تكرار كلمتين في شطر واحد قول الجارم ، في قصيدة العيد المئوى لوزارة المعارف :

وجهود تمضى وتأتى جهود محكمات موصولة الحلقات [2]

التمرد على الوزن الخليلى بمجىء الشعر على وزن غير مطرد معروفة منذ القدم، فمعلقة عبيد بن الأبرص التى مفتتحها :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

جاءت على وزن غير مطرد ، وظلت مثل هذه المحاولات موجودة في العصر العباسى ،وفي العصر الحديث وجدنا البارودى يخترع وزن (فاعلن فعل) مجزوء المتدارك ، في قوله :

املأ القدح واعص من نصح [3]

وقد جاراه شوقى في هذا البحر ،قد قال (شوقى) في وصف مرقص :

مال واحتجب وادّعى الغضـب

ليت هاجرى يشرح السـبب

عتبة رضـى ليته عتـب

---

١ - ديوان حافظ إبراهيم ضـبط وتصـحح وشـرح وترتيب أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبيارى ج٢ ص٢٥٢.

٢ - راجع : م . نفسه ج١ ص١٠٥.

٣ - راجع: د.عبده بدوى: دراسـات فى النص الشـعرى (العصـر الحديث)ط١.دار قباء للطباعة والنشـر والتوزيع عام ١٩٩٧ ص١٥.

وتقطيع البيت الأول :

مال واح تجب   وددعل غضب

/٥//٥ - ٥//   /٥//٥ - ٥//

فاعلن - فعل   فاعلن - فعل

وقال شوقي – أيضا - في فقد محمد حسين هيكل لابنه الوحيد عام ١٩٢٥:

الضلوع تتــقد	والدموع تطرد
أيها الشجى أفق	من عناء ما تجد
قد جرت لغايتها	عبـــرة لها أمد
كل مسرف جزعا	أو بكى سيقتـــصد
والزمان سنته	في السلو يجتـهد إلخ... [1]

وتقطيع البيت الأول كالآتى :

اضضلو ع تتقد   وددمو ع تطرد

/٥//٥ - //٥/٥   /٥//٥ - //٥/٥

فاعلن - فعولن   فاعلن - فعولن

وقد أجاد شوقى في النظم على وزن البحور الخفيفة التى تتماشى مع طبيعة التجربة ، فمن نظمه على وزن البحر المقتضب (مفعولات مستفعلن مكرر) الذى يتناسب مع الله وقوله:

حفّ كأسها الحبب	فهى فضة ذهـــب
أو دوائـر درر	مائج بها لبــــــب
أو فم الحبيب جلا	من جمانه الشـــنب
أو يداه باطــنها	عاطل ومختـــضب...إلخ [2]

---

١ - م . نفسه ج١ ص ٢١٧.

٢ - م . نفسه ج١ ص ٨٥.

وتقطيع البيت كالآتى :

حففكأ س - هلحببب   فهى فض - ضتن ذهب

/٥//٥/ - /٥///٥   /٥/٥// - /٥//٥

مفعلات – مستعلن   معولات - متفعلن

مع دخول زحاف الخبن (حذف الثانى الساكن من السبب الخفيف)على التفعيلة الأولى والثانية ، وزحاف الطى (حذف الرابع الساكن من السبب الخفيف)على التفعيلة الثالثة والرابعة .

ويذكر لحافظ تنوعه في حرف الروى مع الالتزام بوحدة الوزن العروضى ، والالتزام بتوحد الحرف الأخير في عروض الأبيات التى يتوحد فيها حرف الروى ، ففي قصيدة له بعنوان (البورصة) نشرت في ديسمبرعام ١٩٠٤، يقول فيها :

ببابك النحس والسعود   وموقف اليأس والرجــاء

وفيك قد حارت اليـــهود   يا مطلع السعد والشقاء

***

ووجهك الضاحك العبوس   قد ضاق عن وصفه البيان

كم سطرت عندهـروس   بقسمة العز والـــــهوان

وطؤطئت دونــــه رءوس   يهتز من خوفـــها الزمان

***

وكم أطافت به وفــود   وأكثروا حولـــــه الدعاء

فالقصيدة من مخلع البحر البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) وفي هذا الوزن يأتى البحر البسيط مجزوءا ، وتقطيع البيت الأول كالآتى :

ببابك النّحس والسعود   وموقف اليأس والرّجاء

ببابكن - نحس وس - سعود   وموقف ل – يأس ور – رجاء

//٥/ ٥/ - /٥//٥ - //٥/ - //٥//٥ - /٥// ٥ - //٥/

متفعلن - فاعلن – فعول   متفعلن - فاعلن - فعول

ودخل على التفعيلة الأولى والرابعة الخبن (الخبن :حذف الثانى الساكن من السبب الخفيف) وعلى التفعيلة الثالثة والسادسة (العروض والضرب) القبض (حذف الخامس الساكن من التفعيلة) ونلاحظ في البيتين الأولين التزام الشاعر بتوحيد الحرف الأخير في عروض الشطرين الأولين الدال في (السعود – اليهود) وتوحيد حرف الروى الهمزة في (الرجاء – الشقاء) وفي الأبيات الثلاثة بعد ذلك يلتزم بتوحيد الحرف الأخير السين في (العبوس - طروس – رءوس) في عروض الأبيات ،وحرف الروى النون في (البيان – الهوان – الزمان) وفي البيتين التاليين يلتزم بتوحيد الحرف الأخير في العروض (وفود – سعيد) وحرف الروى الهمزة في (الدعاء – باء) ..إلخ.

ومن صور تجاوز الشكل العروضى الخليلى وإن دار في فلك التجديد العروضى في تراثنا كما وجدناه في الموشحات والمربعات والمخمسات ، ما نجده عند الشاعر على الجارم ، عندما نوّع في حرف الروى بين أبيات قصيدته (ليلة وليلى)حيث جعل لكل بيتين حرف روى مختلف عن سابقه ولاحقه ، مع الالتزام في الوقت نفسه بأن يكون هذا الحرف هو آخر حرف في عروض البيتين ، ثم يتبع البيتين بشطر واحد يختلف في حرف رويه عن أبيات القصيدة ، ولكن هذه الأشطر تتفق فيما بينها في حرف الروى يقول(على الجارم) في قصيدة بعنوان (ليلة وليلى):

وليلة حالكة الجلباب أغطش من خافية الغراب

كأنها صحيفة المغتاب أو حظ محدود من الكتّاب

أو غمرات الزاخر الخضم

وقفت فيها وقفة الملتاح أسائل النجم عن الصباح

فقال سل عنه عتيق الراح أو جنات الخرّد الملاح

فليس لى بشأنه من علم

إنى رأيت العربا الحسانا يصبغن منه الخد والبنانا

وراهبا، أظنه فلانا أحضر بالأمس هنا دنانا

وراح وهى مفعمات تهمى ....إلخ [1]

فحرف الروى في البيتين الأولين – وهو في الوقت نفسه آخر حرف في عروض البيتين – حرف الباء ، وحرف الروى في البيتين التاليين – وهو في الوقت نفسه آخر حرف في عروض البيتين – حرف الحاء ، وحرف الروى في البيتين التاليين – وهو في الوقت نفسه آخر حرف في عروض البيتين – حرف النون، وبين كل بيتين يأتى بشطر والتزم بحرف الروى (الميم) في هذه الأشطر في كلمات (ضم – علم – تهمى)

وقد سار على هذا النهج الرصافي في بعض قصائده ، منها قصيدة استثاره فيها موقف دفن بائس من البؤساء ، فوقف يسأل عنه ، فتصدى له فتى :

قال : إن الدفين أخت بشير   أنت ذاك المسكين ذاك الفقير

بقيت بعده بعيش يسير   وبطرف باك وقلب كسير

وقضت مثله بداء القلاب

قلت أقصر عن الكلام فحسبى   منك هذا فقد تزلزل قلبى

رب رشدا إلى طرق الصواب ....إلخ [2]

فالشاعر يلزم نفسه – منوعا في حرف الروى كل بيت يفصل بينهما بشطر منفرد - باتفاق حرف العروض والضرب في كل بيتين (في البيت الأول والثانى حرف الراء ، وفي البيت الثالث والرابع الباء) إلخ ....ثم يأتى بشطر يختلف فيه حرف الروى عن البيتين السابقين (حرف الباء في القلاب والصواب) ويتفق في الوقت نفسه مع حرف الروى في الأشطر التى يأتى بها بعد كل شطرين ، وينوع في حرف الروى في كل بيتين مع الالتزام بتوحد حرف الروى وآخر حرف في عروض البيتين ومن التكلف في الالتزام بحرف الروى ما نجده عند البارودى في تقليده لأبى العلاء المعرى (في لزوم ما لا يلزم) وذلك بالالتزام بتوحيد الحرف الذى يسبق حرف الروى في قافية البيت ، مثل قوله :

ياناصر الحق على الباطل   خذ لى بحقى من يدى ماطلى

جار على ضعفي بسلطانه   وما رثى للمدمع الهاطل ...إلخ [3]

---

١ - ديوان على الجارم ج٢ ص٤٦٢ وما بعدها.

٢ - نقلا عن د. شوقى ضيف : دراسات في الشعر العربى المعاصر ط ٨ . دار المعارف د. ت ص٦٩.

٣ - راجع :ديوان البارودى ج٣ من ص ١٩٨:٢٠٠ .

فألزم نفسه بتكرار الطاء (الحرف الذى قبل حرف الروى) إضافة إلى تكراره حرف الروى (اللام) في كل أبيات القصيدة ،ومنه قوله :

لأمر ما تحيرت العقــــول   فهل تدرى الخلائق ما تقول

تغب الشمس ، ثم تعود فينا   وتذوى ، ثم تخضر البقول .. إلخ [1]

فألزم نفسه بتكرار الواو (الحرف الذى قبل حرف الروى) اللام ، وبذلك ألزم نفسه بتكرار حرفين حرف الروى (اللام) وحرف ما قبل الروى (الواو) ومثل قوله :

ما الدهر إلا ضوءشمس علا   وكوكب غام ، ونبــت بقل

وراحل أعقبه نـازل   ما قيل قد خيم حتى استقل..إلخ [2]

وهذه الأبيات يثبت من خلالها قدرته على النظم ، وامتلاكه لناصية اللغة ، التى يتلاعب بألفاظها كما يشاء، وإن كنا لا نوافقه في مثل هذه القيود ، لقد ضجّ الشعراء من قبل ومن بعد البارودى من نير القافية ، فقال بدوى الجبل متبرما على قيود الوزن والقافية :

ولكن البارودى يصر على تحمل الشاعر فوق طاقته ، وإلزامه ما لا لزم ، وإن دعا أنصار هذا الاتجاه إلى التحرر من قيود الوزن والقافية ، ولكن كانت دعواهم تفتقد التطبيق يقول الشاعر أحمد رفيق المهدوى ، في دعوة ثورية بتجاوز موسيقى الخليل بن أحمد ومنوعا في القافية في الوقت نفسه :

أما آن للشعر أن يستــقل ويخلص من ربقة القافية

فقد طال والله تقييـــده بتقليدنا الأعصر الخالية

إلام تسير بوزن الخلــيل ونرسف في قيدها العائق

وللشعر في كل لحن جميل مجال مع النغم الشائق

---

١ - راجع : م . نفسه ج٣ من ص ٢٠١:٢٠٤

٢ - راجع : م . نفسه ج٣ من ص٢٠٥:٢٠٨، وانظر مثالا آخر في الأبيات من ص ٢٠٩:٢١٢.

الفصل الخامس : نماذج من شعر مدرسة الإحياء

اختلف النقاد في تعريف القراءة ، وفي نوعية القارىء (القارىء الخبير، القارىء المقصود ،القارىء الضمنى ، القارىء النموذجى ، القارىء المثالى ...إلخ)[1]، واختلفوا - أيضا - في نوعية القراءة الناجحة فأطلق عليها إنجاردين القراءة الفاعلة، وأطلق عليها د. نصر حامد أبو زيد القراءة (المنتجة)، ووصفها بأنها تبدأ من الواقع/ المغزى لاكتشاف دلالة النص / الماضى، ثم تعود الدلالة لتأسيس المغزى، وتعديل نقطة البداية.

وفي هذه القراءة (المنتجة) يتسنى الكشف عن المعنى المستور "المتولد من علاقات النص وتفاعلها داخل شبكة معقدة ومنظمة، ذلك لأن المعنى الشعرى هو ما تعنيه القصيدة"[2].

---

١ - تعدد ت نوعية القارىء عند الباحثين ، وأشهر هذه الأنواع :

القارىء النموذجى : وهو مفهوم اســتخدمه ميكائيل ريفاتير *M.Riffatter* ليحدد فى ضــوئه مظاهر القراءة الأســلوبية التى تقتضــى الشــخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشــعر ، وبأنواعه الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومة .

٢ – القارىء الخبير : ويتلخص فعله فى أنه يسعى باستمرار إخصاب مضامين النصوص ، وتوسيع دائرة المعلومات التى تنطوى عليها ، هادفا إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاســيس التى تنقلها اللغة ، وتمرها عبر مسالكها الوعرة ومساربها الضيقة.

٣ – القارىء المقصود : وهو الذات الجماعية التى عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع ، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئى ، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصــورات المقصــد المباشــر لهذا النص ، فى إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصد ، أى أنها استمرار له ، وتقمص جديد لفعله .

٤ – القارىء الضــمنى : من الممكن أن نقول عنه أنه آخر ما توصــل إليه الباحثون المعاصــرون فى مجال القراءة ، ثم إنه يهمنا بشـــكل أســـاســـى فى هذا البحث ، وأول باحث تحدث عن هذا القارىء هة أمبرتوإيكوUmberto Eco حيث تحدث عن ســماته ، إنه يســتطيع أن يســتخرج من النص ما لا يقوله النص ، وإنما يفترضــه ،ويعدنا به ،ينطوى عليه أو يتضــمنه ، وكذا إلى ملء الفضــاءات الفارغة ، وربط ما يوجد فى النص بغيره مما يتناص معه ، حيث يتولد من هذا التناص ، ويذوب فيه .

وقد وقف فولفانج أيزر W.Iser أحد أقطاب نظرية التلقى على مفهوم القارىء الضــمنى ، مؤكدا على أن نشــاطه يتلخص فى كونه أفعالا إرجاعية ، ليســتجيب لمكونات النص عبر ســيرورة ذهنية ، تنتج رد فعل ثابت ، وغير مختلف فى سماته العامة .

راجع : إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية (دراســة لنصــوص شــعرية حديثة) ط ١. دار توبقال للنشــر عام ٢٠٠٠ص ٧:٩.

٢ - د. عبد القادر الرباعى: جماليات المعنى الشــعرى (التشكيل والتأويل)، ط المؤســســة العربية للدراســات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ١١١.

وأطلق عليها د. لطفي عبد البديع على هذه القراءة (القراءة الناقدة) وأطلق عليها تودوروف القراءة الشاعرة في تقسيمه لأنواع القراءة كالآتى:

١. الأولى: إسقاطية لا تركز على النص، ولكنها تمر من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.
٢. الثانية: قراءة الشرح التى تقف عند ظاهر النص، وتكتفي في شرحه بوضع كلمات بديعة لنفس المعانى.
٣. الثالثة: قراءة الشاعرية، التى تسعى إلى جلاء ما في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما في لفظه[١].

القراءة الثالثة ونستبدل بها (القراءة الجمالية)هى القراءة المنوطة بالنفاذ إلى أعماق النص الأدبي، وتجاوز الدلالة الظاهرة، وهى قراءة تتجاوز ـ أيضاً ـ الدلالة الأحادية، انطلاقاً من أنه ليس هناك معنى محدد للنص، حتى أن أحدهم قد شبه القصيدة بوحش أوريلو، كلما قطع السيف عضواً منه، عاد العضو إلى مكانه من الجسم، وظل الوحش مخيفاً كما هو[٢]،واقترح ريفاتير لإجراء عملية القراءة مرحلتين: المرحلة الأولى هى القراءة الاستكشافية التى لا تتجاوز حدود المحاكاة، حيث يتم فهم المعنى، وتعتمد هذه القراءة على الكفاءة اللغوية، والمرحلة الثانية هى القراءة الاسترجاعية أى قراءة تأويلية، والقارئ ـ هنا ـ يقارن، ويجمع العبارات المتتالية المختلفة والأثر النهائى لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص[٣].

ويصعب علينا جمع كل آراء النقاد في ممارسة عملية القراءة ،وتصميمها في مشروع قراءة يجمع كل الرؤى في بوتقة واحدة ، وإن كانت الإفادة من فكر الآخرين تعين الباحث في تصور منهج القراءة، وهذا ما أسس عليه الدكتور. محمد مفتاح منهجه الذى وصفه بأنه منهج " تلفيقى" بالمعنى المعرفي المنفتح، على كل ما يمكن الإفادة منه، فنجد عنده خطوات إجرائية ذات مراجع مختلفة متعددة منها: السيمائية، والبنيوية، والأسلوبية، والتأويلية، مع تغير وضع المحلل بإزائها بين عمل وآخر"[٤].

---

١ - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط المركز الثقافى العربى، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص١٣٦، نقلاً عن م. كوستيجير، مقال الأدب المقارن وجمالية التلقى، ترجمة: عبد الرحمن طنكول، فى مجلة آفاق المغربية، عدد ١، ١٩٨٧، ص ٤١.

٢ - راجع : د. عبد الله محمد الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط النادى الأدبى الثقافى، جدة، السعودية، ط ١، ١٩٨٥، ص ٧٥: ٧٦.

٣ - حاتم الصكر : ترويض النص دراسة للتحليل النصى فى النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات) ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٨ م.ص١٣٦ ، نقلاً عن *Riffaterre: Semiotics of poetry P. 5*.

٤ - راجع : م. نفسه ص ٥٩.

ويمكن إيجاز محاور منهجنا في القراءة في المحاورالآتية :

النص يفرض منهج نقده من داخله ، فكل نص وأدواته النقدية المناسبة للتعامل معه ، فلا يمكن – مثلا – أن أدرس الأسطورة في شعر مدرسة الإحياء ، كما أدرسها في قصيدة الشعر الحر(أو قصيدة التفعيلة) ، ودراسة الإيقاع في قصيدة شعر الإحياء ، تختلف أدواتها في قصيدة الشعر الحر الذى يعتمد على الموسيقى الداخلية أكثر من الموسيقى الخارجية، والتى تتجلى أبرز صورها في الوزن الخليلى، وفي القافية .

نرفض فكرة بارت (موت المؤلف) ولكن في الوقت نفسه لانقر بأن النص هو صورة لصاحبه ، ونسخة من فكره أو إيديولوجيته ، ولكن إبداعه تعبير فنى من خلال وجدانه ،ورؤيته الخاصة للواقع والحياة .

إذا كان النص تشكيلا لغويا ، يعبر عن تجربة صاحبه الوجدانية إزاء مشكلة ، أو موقف ما من الحياة ، لإحداث المتعة الجمالية ، فإن التحليل الأسلوبى له وجوده الأكبرعلى خريطة منهج القراءة ،للوقوف على مكونات القصيدة على المستوى الصوتى وعلى المستوى المعجمى وعلى المستوى التركيبى [1] للتعرف على القيم الصوتية، والترا كيب ، والدلالة في النص ، ولكل نصه نسقه الخاص ، ومن الخطأ تعميم ظاهرة ، أو خاصية في قصيدة الشاعر على شعره ،أو شعر غيره " لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة "[2]

لا تهدف قراءتى للنص الشعرى التحليل الأسلوبى ، الوقوف على ظواهر لغوية ، من خلال علاقات تقوم على التوازى والتقابل والتشابه والتضاد ، فالنص الأدبى وإن كان رسالة لغوية كما رأى الأسلوبيون ، ولكنه رسالة ذات طابع وجدانى ، يعبر النص عن تجربة صاحبه في صورة فنية ، ولم يقصد المبدع عند إبداعه صياغة نصه على صورة ما ، من التماثل والتوازى ، ولكن تهدف دراستى إلى استظهار الجمالى الفنى في النسق التعبيرى ، في أى ظاهرة أسلوبية ، تخدم بنية النص ، سواء أكانت هذه العلاقات تقوم على على ما ذكرنا من التوازى والتقابل والتشابه والتضاد ،أم في علاقات أخرى ، مع الوضع في الحسبان أن لكل قصيدة مكوناتها الفنية ، وهذا يحول دون بلورة معايير نهائية نسحبها على كل النصوص الأدبية ،فلكل قصيدة بنيتها الخاصة وتشكيلها الأسلوبى المميز .

---

١ - راجع : د. محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازى (التحليل النصى للشعر) ط. دار غريب للطباعة والنشر عام ٢٠٠١ ص ٤٥.

٢ - م . نفسه نفس الصفحة .

رثاء عمر المختار (للشاعر أحمد شوقى)

١- ركزوا رفاتك في الرمال لـواء   يستنهض الوادى صـباح مساء

٢- يا ويحهم نصبوا منارا من دم   يوحى إلى جيل الغد البغضـاء

٣- ما ضرّ لو جعلوا العلاقـة في غد   بيــن الشعوب مودة وإخـاء

٤- جرح يصيح على المدى وضحية   تتلمـس الحــرية الحمــراء

٥- يا أيها السيف المجـرد بالفـلا   يكسو السيوف على الزمان مضاء

٦- تلك الصحارى غمد كل مهــند   أبلى فأحسن في العـدو بــلاء

٧- وقبور موتى من شبـاب أمـيّة   وكهولهـــم لم يبرحـوا أحياء

٨ - لو لاذ بالجوزاء منهم معـقـل   دخلوا على أبراجهـا الجـوزاء

٩- فتحــوا الشمال سهوله وجباله   وتـــوغلوا فاســـتعمـروا الخـــضراء

١٠- وبنوا حضارتهم فطاول ركنـها   دار السلام وجلق الشمــاء

١١- خيرت فاخترت المبيت على الطوى   لم تبن جـاها أو تلم ثــراء

١٢- إن البطولة أن تموت مـن الظمأ   ليس البطــولة أن تعب الماء

١٣- إفريقيا مهد الأسود ولحــدها   ضجّـت عليك أراجـلا ونسـاء

١٤- والمسلمون على اختلاف ديارهم   لا يملكون على المصاب عزاء

١٥- والجاهلية مـن وراء قبورهـم   يبكـون زيـد الخيل والفلحاء

١٦- في ذمة الله الكريــم وحفظـه جسـد ببرقة وسّد الصحـراء

١٧- لم تبق منه رحى الوقائع أعظما تبلى ولم تبق الرماح دمـاء

١٨- كرفات نسـر أو بقية ضيغــم باتا وراء السافيـات هـبـاء

١٩- بطل البدواة لم يكن يغـزو علـى "تنك" ولـم يك يركـب الأجواء

٢٠- لكن أخو خيل حمى صهواتها وأدار من أعرافـها الهيجـاء

٢١- لبى قضاء الله أمس بمهجة لم تخش إلا للــسمـاء قـاء

٢٢- وفاه مرفوع الجبـين كأنـه سـقراط جـرّ للقضـاء رداء

٢٣- شيخ تمالك سنّه لم ينفجـر كالطفل من خوف العقـاب بكاء

٢٤- وأخو أمور عاش في سرّائـها فتغـيـرت فتوقـع الـراء

٢٥- الأسد تزأر في الحديد ولن ترى في السجن ضرغاما بكاستخذاء

٢٦- وأتى الأسير يجرّ ثقل حديـده أســد يجـرّر حيــة رقطاء

٢٧- عضت بساقية القيود فلـم ينـؤ ومشت بهيكـله السنون فنـاء

٢٨- تسعون لو ركبت مناكب شاهـق لترجّلــت هضبـاتـه إعياء

٢٩- خفيت على القاضى وفات نصيبها مـن رفق جنـد قـادة نبلاء

٣٠- والسن تطعن كل قلب مهــذب عـرف الجـدود و أدرك الآباء

٣١- دفعوا إلى الجلاد أغلب ماجــدا يأسو الجراح ويطلق الأسراء

٣٢- ويشاطر الأقران ذخر سلاحه ويصف حول خوانه الأعداء

٣٣- وتخيروا الحبل المهين منية لليث يلفظ حوله الحوباء

٣٤- حرموا الممات على الصوارم والقنا من كان يعطى الطعنة النجلاء

٣٥- إنى رأيت يد الحضارة أولعت بالحقّ هدما تارة وبناء

٣٦- شرعت حقوق الناس في أوطانهم إلا أباة الضيم والضعفاء

٣٧- يا أيّها الشعب القريب أسامع فأصوغ في عمر الشهيد رثاء

٣٨- أم ألجمت فاك الخطوب وحرّمت أذنيك حين تخاطب الإصغاء

٣٩- ذهب الزعيم وأنت باق خالد فانقد رجالك واختر الزعماء

٤٠- وأرح شيوخك من تكاليف الوغىواحمل على فتيانك الأعباء(١)

١- الشوقيات ج١ ص ٤٣:٤٥، وقد أنشد شوقى هذه القصيدة عام ١٩٣١ م إثر استشهاد المجاهد عمر المختار ، أى قبل وفاته (أحمد شوقى) بعام (توفى شوقى عام ١٩٣٢م) .

تبنى دلالة القصيدة على إظهارالمفارقة بين الشهيد والعدو المستعمر كالآتى :

الشهيد	المستعمر
استشهد دفاعا عن أرضه	قتل عمر المختار عنوة وعدوانا
ذو مكانة عظيمة وسامية	ذو مكانة وضيعة
استشهاده نور وضياء	فعله عار وشنار
أخلاقه عربية كريمة	أخلاقه متدنية
لايدعى أخلاقا غير متأصلة في طبعه	يدعى التحضر ، وحضارته مزيفة
ضرب المثل في البطولة والخلود	فعله منافٍ لمبادىء حضارته

وقد تشكلت هذه المفارقة من خلال تشكيل الصياغة اللغوية في القصيدة ، فاستخدم الفعل الماضى مسندا إليه ضمير الغائب واو الجماعة في الإشارة إلى المستعمر (ركزوا – نصبوا – جعلوا – دفعوا - تخيروا- حرموا) واستخدام ضمير الغائب جاء تحقيرا للعدو وعدم الاحتفاء به ، على النقيض عندما يتوجه الشاعر بالحديث إلى الشهيد يستخدم ضمير المخاطب احتراما وتعظيما (يا أيها السيف ، خيرت ، اخترت ، لم تخش ...إلخ) واستخدام الفعل الماضى في حديثه عن العدو، له قيمته الدلالية ، فالفعل الماضى يدل على التحقق ، وتحقق الفعل المكروه (أقصد فعل العدو ودناءته في العدوان والقتل) يوحى بالحسرة والتألم ومدى تضجر الشاعر منه ومن فعله ، أما الفعل المضارع فمن دلالته تشخيص الموقف واستحضاره للعيان ، ليتمثله المتلقى ، كقوله (يستنهض – يوحى – لم تخش – يأسو الجراح – يطلق الأسراء، يصف حول خوانه الأعداء – يشاطر – يلفظ الحوباء...إلخ)

وتظهر المفارقة في التركيب والصياغة الجملية ، بداية من البيت الأول ، لنا أن نتأمل الجملتين : ركزوا رفاتك في الرمال لواء ، المفارقة على مستوى الجملة الواحدة ، بين قوله ركزوا (أى دفنوا) ولواء (الراية أوالعَلَم) ودائما ماتحلق الراية – والعلم - في الفضاء عالية ، ففعل العدو كان مقصده تحقير الشهيد بقتله ودفنه ، ولكن فعلهم انقلب إلى الضد لنرى الشهيد علما يرفرف في السماء محلقا ، لأن ما دفنوه كان عظيما (فالركيزة : قطع الذهب والفضة والمعادن النفيسة،و كان العرب يدفنونها حفاظا عليها وأمنا من الاستيلاب والسرقة) والمفارقة بين الجملتين ، تحول الرفات (الركيزة) إلى (علم) يستنهض ويحث أبناء الوطن في كل الأوقات بإدراك الثأر ، وبالاقتداء بالشهيد في مواصلة النضال.

وفي البيت الثانى نجد المفارقة في الجملة الواحدة في قوله (نصبوا منارا) فالأعداء شنقوه متدلى الرأس في الفضاء ،ولكن شنقه تحول إلى منارة تضيىء وفعلهم هذا (يوحى إلى جيل الغد البغضاء) وجعل الشاعر - في البيت الرابع - قتل الشهيد جرح خبر لمبتدأ محذوف : أى فعلهم جرح ، ولكن هذا الجرح لا ينزف دماء صاحبه فيموت ولكنه جرح يحث على النضال (الحرية الحمراء)

المفارقة في إبراز صفات الشهيد والعدو وأخلاقهما ،تبرز جلال الحدث وتثرى المعنى ، فمقياس البطولة عند الشهيد تحمل الظمأ إلى درجة الموت قداءً للوطن ، والبطولة عند العدو حياة الرفاهية و الإمكانات المادية ، التى تعينه على القتل والفتك ومن المفارقة ، البطل يقاتل على صهوة فرسه ،من أجل مبدأ الدفاع عن الوطن ، والعدو يقاتل عدوانا وظلما من على دبابة ومن على طائرة حربية (يغزو على تنك ويركب الأجواء) ،ومن المفارقة الشهيد يصفٌ حول خوانه الأعداء ، والعدو مجرد من الرحمة (خفي على القاضى كبر سن الشهيد فلم يرحمه) الشهيد يتعامل بنبل (يأسو الجراح ، ويطلق الأسراء ، ويشاطر الأعداء ذخر سلاحه) والعدو ذو خسة ووضاعة ، (تخيرالحبل المهين) لتنفيذ حكم الإعدام ، الشهيد شجاع (وافاه "أى الموت " مرفوع الجبين) و (يعطى الطعنة النجلاء) والعدو جبان ، لم يعامل الفارس بأخلاقه بل (دفعوا إلى الجلاد أغلب ماجدا) الشهيد رحيم (يطلق الأسراء) والعدو قاسى القلب ، فقضاته لم يراعوا تقدم الشهيد في السن (والسن تطعن كل قلب مهذب، عرف الجدود و أدرك الآباء) الشهيد يؤمن بقضاء الله   (لم تخش إلا للسماء قضاء)أما العدو فقضاؤه ما شرعه هو في (قضاء الأرض) الذى يفتقد الحكمة ...إلخ.

تلاحم الدال بالمدلول في قصيدة شعر مدرسة الإحياء ،أى أن الدال يعين عند المتلفظ به المدلول ،ويسميه صراحة (وسبق أن عبر أرسطو عن ذلك عندما قال : إن الدال يفصح عن نوايا المتلفظ كالخادم الأمين ، الذى لا ينفصل عن سيده ، ولا ينعتق منه أبدا).

إن التحام الدال بالمدلول يؤسس الشعر بوصفه إنجازا ، أى أن الخطاب المتلفظ به يقوم في حد ذاته مقام حدث فعلى ، هكذا فإن الشاعر العربي إذا هجا فإنه يسحق المهجو، وإذا فخر فهو يبوىء الممدوح مرتبة الكمال ، وإذا شكا فهو مسحوق ، وإذا فخر فهو يحقق الممدوح صفات الكمال المضمنه في خطابه الشعرى ، وإذا توعد فهو ينذر المعنى بخطابه أشد الويلات [1]

---

١ - راجع : محمد الناصر العجيمى : المناهج المبتورة فى قراءة التراث الشعرى (البنيوية نموذجا) مجلة فصول المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع فبراير ١٩٩١م .ص١١٧.

وفي هذه القصيدة يتوحد الدال بالمدلول ، فالشهيد رفاته لواء ،يستنهض الوادى في كل الأوقات(صباح مساء) ،وهو سيف مشحوذ في الصحراء ،يظل مسلطا على رقاب الأعداء إدراكا للثأر، وما أبقته الأيام من جسده (رفات نسر ، أو بقية ضيغم) وهو (أعظم ماجدا) ويقابل الموت مرفوع الجبين ، يؤمن بقضاء الله المنزل من السماء ويتحلى بالصفات النبيلة (يأسو الجراح ،ويطلق الأسراء) يُضَيّف حول مأدبته الأقران والأعداء ، لم يخضع للعدو ، ولم يظهر عليه الاستكانة والمذلة ، وافي قدره مرفوع الجبين ، جسده وسّد الصحراء أى اتخذته وسادة أسد يجرر حية رقطاء...إلخ ،وفي تعبيره عن المستعمر يتلاحم الدال بالمدلول- أيضا - نصبوا منارا من دم ،جعلوا العلاقة بين الشعوب في غد (العداوة والبغضاء) ، حرموا البطل من ميتة تليق به (حرموا الممات على الصوارم والقنا من كان يعطى الطعنة النجلاء) يفتقد الرحمة واللين ، فقضاته لم يراعوا تقدم الشهيد في السن ، وعاملوه معاملة غير لائقة بما يزعمونه من حضارة :

خفيت على القاضى وفات نصيبها من رفق جند قادة نبلاء

واستخدام (لفظة نبلاء) مفارقة توحى بالسخرية ، في استخدام اللفظة والغرض نقيضها ، كقولهم للمريض صحيحا ،ويعتمد الشعر كما يرى بروكس على لغة المفارقة ...إلخ

هذا المعجم اللغوى الذى تتآزر لغوياته في سياق فنى جميل ، يصنع فضاء النص فالشعر عند كولردج " أجمل الألفاظ في أجمل سياق" فمنذ البداية يقول الشاعر: ركزوا رفاتك في الرمال لواء، فاستخدام ركزوا في موضعها ، ولم يقل (دفنوا) للدلالة على نفاسة المدفون في لفظة ركزوا ، وفي الرمال توحى بطهارة هذه الأرض التى ضمت هذا الجثمان ، ولواء توحى بالعلو والسمو في الخفقان ، وجعلها في الرمال (المكان الخالى) يجعل هذا اللواء واضحا جاليا للرائى من على بُعْد ،وفي البيت الثانى (ياويحهم نصبوا منارا من دم يوحى إلى جيل الغد البغضاء) نلاحظ مدى التساوق بين هذه الألفاظ ، فويح – هنا – بمعنى ويل (للأعداء) وتأتى الصياغة بعدها تعلل سبب هذا الويل (نصبوا منارا من دم...) منارا (مصدر النور) وجعله من دم لفعلتهم الأثيمة ،ويوحى فيها الهمس ،إلى جيل الغد البغضاء ، وهنا تبرز رؤية الشاعر الإنسانية ، لماذا نزرع مشاعر الكره لجيل كان أولى به أن يعيش الحياة منزه النفس من مشاعر الكراهية والعداء ،والجملة تربط بعضها ببعض ، فنصبهم منارا من دم سبب لزرع الكراهية ، وفي قوله جرح يصيح على المدى ، تتساوق الألفاظ في نسج الجملة نسجا جميلا فحذف المبتدأ في قوله : جرح أى (فعلهم أو قتلهم الشهيد) جرح يوحى باشمئزاز الشاعر من هذا الفعل ،لذا لم يذكره ،وفي هذه الجملة استفاد الشاعر من الأسطورة العربية القديمة.

فقد كان العرب في الجاهلية يعتقدون أن هامّة تخرج من رأس القتيل وتنادى اسقونى .اسقونى ، حتى يؤخذ بثأره ،ولكن الشاعر طوّرها في سياق فنى يلائم روح العصر، فجعلها (جرحا يصيح). ومن جماليات التشكيل اللغوى ما نراه في قوله(وتخيّروا) تدل على تفكيرهم الطويل ، ثم اهتدائهم لهذا الرأى الساقط ما يدلل على وضاعة نفوسهم ، والحبل المهين يؤدى الغرض في السياق لعلو همة البطل ، ووصفه بالليث غير مرة تأصيل لملمح الشجاعة فيه ، ووصف الشهيد بعدة صفات روحية تسمو من قدره ، اختار(المبيت على الطوى) يوحى بقوة الإرادة والتمسك بالمبدأ ، وقوله (لم تبن جاها ، ولم تلم ثراء) توحى الجملة الأولى بعدم احتفاء البطل بالمجد المادى وبهرجته ، وكلمة (تلم) توحى بجمع المال دون تمييز بين حرامه أو حلاله ، وقوله (إن البطولة أن تموت من الظمأ .) تعبير عن علو الهمة ، والتلذذ بالتحمل في سبيل تحقيق الهدف السامى . وعندما توجه إلى الشعب الليبيى كان فعل الأمر هو الفعل المناسب للخطاب الشعرى ومهد بذلك في هذه الصيغة التعبيرية تعظيما لهم وللسلف المجيد (ذهب الزعيم وأنت باق خالد) ليكون للنصيحة الأثر الفاعل في النفوس إلخ.

بيد أن هذا المعجم اللغوى في نسقه قد أصابه عدم توفيق في بعض الجمل الشعرية ، مثل قوله:

لم تبق منه رحى الوقائع أعظما   تبلى ولم تبق الرماح دماء

ففي الشطر الأول جعل الوقائع الشديدة قد دمرت عظامه وأنهكتها ، وقد سلبت الرماح كل ما في جسمه من دماء، وهاتان الجملتان تضعفان الدلالة ، والتى ينبغى أن يظل الشهيد كما وصفه قويا حتى لحظة استشهاده ، وفي البيت الثانى ، صور ما تبقى منه برفات النسر وببقايا الأسد ، وأضاف بأن الذى تبقى من جسده ذرته الرياح ، أى أصبح عدما ، رغم قوله عن شجاعته – عندما وضعوا القيود في يديه – أسد يجرر حية رقطاء ، دليل على القوة الدافقة ، التى تلوى بحية فاتكة ، وقديما عابوا على الشاعر بشار بن برد قوله :

كفي بجسمى نحولا إننى رجل   لولا مخاطبتى إياك لن ترنى

من صور التعبير الفنى في نسج الدلالة ونسيج النص الصورة الفنية ،التى تقدم المعنى تقديما حسيا ،فرفات الشهيد لواء ،على سبيل التشبيه ، تثير همم المناضلين ، وتشحذ عزيمتهم ، والشهيد سيف مشحوذ على رقاب الأعداء ،ويصور الشهيد أسدا غير مرة (مرة بالاسم صريحا) ومرتين بأحد أسمائه (ليث – ضيغم) ورغم أن هذه الصورة قديمة ، إلا أن الشاعر نفث في روعها من روحه الشعرية ، فأعطاها نسغا جديدا كتصويره للشهيد وهو يجرّ القيود بأسد يجرر حية رقطاء(الحية الرقطاءهى الحية السوداء التى بها نقط بيضاءوهى أشد الحيات فتكا) وهذا مشهد تمثيلى ، يوحى بفظاظة القيود ، وفي الوقت نفسه مقدرة وتحمل وشجاعة الشهيد .

الدلالة الجزئية التى تنتهى بانتهاء البيت الشعرى ، وأحيانا يلجأ الشاعر للأبيات الحكمية ، على سبيل التذييل للتعقيب على فكرة ما ، توكيدا كقوله:

إن البطولة أن تموت من الطوى   ليس البطولة أن تعب الماء

أو توبيخا كقوله :

ما ضرّ لو جعلوا العلاقة في غد   بين الشعوب مودة وإخاء

هذا التصور أثر في بنية النص ، وإن كان الشهيد مستقطبا رؤية الشاعر ، في تمجيده ، وتعظيم قيمه وبطولاته وأخلاقه ، وعندما تطرق لذكر المستعمر كان الشهيد الصورة المشرقة ، مقابل الصورة الدنيئة للمستعمر ، وإن وجّه النصيحة للشعب الليبيى في نهاية القصيدة ، فهم أهل الشهيد ، ولزاما عليهم مواصلة المشوار والاقتداء بمثل هذا البطل ، ولكن رغم ذلك ظل النص مجموعة من الدلالات الجزئية التى تحتاج إلى تلاحم ، بدليل أن تبديل بيت مكان بيت ، أو شطبه أصلا من النص ،لا نجد خللا فنيا في لحمة النص وبنائه ، وإن كان الأدب يرفض المنطق في في تحقيق وحدة النص ،وحدة النص التى شبهها العقاد بالبيت ذى الحجرات المتلاصقة ، وهناك رأى ينظر إلى الوحدة العضوية في القصيدة نظرة تختلف عن النظرة الهندسية السابقة ، فأحدهم يرى أن البناء العضوى " إنما هو تنظيم الانفعالات ، وإخضاع التعدد للوحدة واستخراج النظام من الفوضى " [1] ورغم ذلك ففي هذه القصيدة - وشعر مدرسة الإحياء كله - يفتقد الوحدة العضوية في القصيدة ، وقد برر د. على البطل لنهج القصيدة الكلاسيكية بهذا النهج فقال " أما ما وجه لأحمد شوقى من طعن لافتقاد شعره الوحدة العضوية، فدعوة الوحدة العضوية - وهى دعوة رومانسية أوربية في أساسها- فهى أشبه في خروجها على روح الشعر العربي وطبيعته ، بما أتاه شوقى من تطويع الشعر العربي الغنائى لمبادىء الفنية الكلاسيكية التى وضعت أساسا للشعر المسرحى ، والدليل على ذلك أن أصحاب الديوان أنفسهم ،ومن قبلهم خليل مطران ، لم يستطيعوا النجاح في تطبيقها في شعرهم ذاته ،إلا في حدود القصيدة القصصية غالبا،وهو استثناء يؤكد القاعدة ،فالشعر العربي منذ أصل نشأته يتأبى على هذا القيد فهم شعر له مواصفاته الخاصة ، ومن أهمها أن وسيلة تلقيه :الإنشاد للسماع ، لا الكتابة للقراءة ، والوحدة العضوية في حال مثل هذه سوف تكون عبئا على السامع ، قبل أن تكون عبئا على الشاعر..."[2]

١- اليزابيث دور : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ،ط . فرانكلين ن بيروت – نيويورك عام ١٩٦١م ص٢٧.

٢- د. على البطل : أحمد شوقى وأزمة القصيدة التقليدية – مجلة فصول – مجلد ٣ – العدد الأول أكتوبر ، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٢ص ٥٠.

ومن إيجابيات البناء الفنى الموروث من التراث في القصيدة ، حسن الابتداء[1] في قوله:

ركزوا رفاتك في الرمال لواء   يستنهض الوادى صباح مساء

وحسن الانتهاء (الخاتمة) بما يمكن أن نطلق عليه قفلا للقصيدة، في قوله ناصحا الشعب الليبيى بعد تعزيته :

وأرح شيوخك من تكاليف الوغى   واحمل على فتيانك الأعبـاء

وإن كنا لا نبحث عن الوحدة في القصيدة بصورتها السيمترية المحكمة، ولكن نبحث عن تماسك النسج الفنى في إطار فنى موحد ، ونقر حقيقة فنية ألا هى افتقاد الوحدة العضوية في شعر مدرسة الإحياء ، بمفهومها عند النقاد المحدثين ، ويرجع ذلك لمفهومهم للشعر وغايته ، والتحامه بالواقع ، فالقصيدة أنشئت لتنشد ، لا لتقرأ ، وعناية الشاعر بالمعنى وراء استقلال البيت بمعنى جزئى ، رضى بغية المتلقى عند الإنشاد ، لتلتقط الأذن معنى في نهاية البيت الشعرى .

أما عن إيقاع القصيدة فشعر شوقى يستدعى في الأذن شعر البحترى في انسياب الإيقاع في صورة رقيقة جميلة ممتعة ، لتحقق الطرب ،وأعتقد أن تصور الشعراء في هذه المدرسة لطريقة التلقى للشعر (بالإنشاد والسماع) ومدى تقبل واستمتاع المتلقى به كان السبب في عنايتهم بالإيقاع المطرب الجميل ، القصيدة من البحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن مكرر)والبحر الكامل بحر الحركة ، وقد سمى كاملا بتكامل حركاته ، وهى ثلاثون حركة ليس في الشعر شىء له ثلاثون حركة غيره ، والبحر الكامل يكتسى صبغة خاصة ومتميزة في الشعر العربى ، ومراوحة الإبداع في هذا البحر كامنة في طبيعة حركاته وأنساقه المتناوبة المجلية في الحركات المتوالية بعد كل سكون ، إنه بحر الحركة ، نظرا لهيمنة حركاته على سكناته.

١- فى حديث ابن رشيق عن بناء القصيدة ، يقول عن حسن الافتتاح " حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح ، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح " وعن خاتمة القصيدة يقول " خاتمة الكلام أبقى فى السمع ،وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ، فإن حسنت حسن ، وإن قبحت قبح ، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "ويقول عن الخروج من النسيب إلى المدح أن يكون " بلطف تحيل "وسمى الاستطراد وهو: أن يبنى الشاعر كلاما كثيرا على لفظة من غير ذلك النوع ،يقطع عليها الكلام ، وهى مراده دون جميع ما تقدم ،ويعود إلى كلامه الأول ،وكأنما عثر بتلك اللفظة من غير قصد ،ولااعتقاد نية "

راجع : ابن رشيق : العمدة ج١ ص ٢١٧ و ٢٣٦ وما بعدها .

فأضحى أكثر البحور الخليلية مناجاة للوجدان ، ومعبرا عن الدفق الشعورى ، ومحاكيا للانفعال ، فهم بحر آخذ بمجرى التدفق لتوالى تفعيلته (متفاعلن التى تتكون من ثلاث متحركات وساكن ، ثم متحركين وساكن ///٥//٥)ست مرات في البيت الشعرى مع استمرار هذا الدفق وتواليه في الأبيات التالية [1]، وتقطيع البيت الأول كالآتى :

ركزوا رفاتك في الرمال لواء   يستنهض الوادى صباح مساء

ركزوا رفا- تك فررما - ل لواءا- يستنضل وا دى صبا - ح مساءا

///٥//٥- ///٥//٥ - ///٥/٥ - /٥/٥//٥ -/٥/٥//٥ - ///٥/٥

متفاعلن – متفاعلن – متفاعل مستفعلن - مستفعلن - متفاعل

دخل على التفعيلة الرابعة والخامسة زحاف الإضمار (تسكين الثانى المتحرك من الوتد المجموع فتحولت التفعيلة متفاعلن ///٥//٥ إلى مستفعلن /٥/٥//٥ ودخل على تفعليتى العروض والضرب (الثالثة والسادسة) علة القطع (والقطع : وهو حذف ساكن الوتد المجموع ، مع إسكان ما قبله ، فتحولت التفعيلة متفاعلن ///٥//٥ فتتحول إلى متفاعل = فعلاتن ///٥/٥) إضافة إلى تكرار القافية (ساء – ضاء - خاء – إلخ)وتكرار حرف الروى الهمزة (الهمزة حرف حنجرى شديد) له نبرة عالية يهز أعماق المتلقى ،وفي الوقت نفسه سلس على اللسان في إخراجه ، والقافية مطلقة لاتقيد صوت المنشد ، وتجعل آخر وحدة نغمية تنطلق في وقعها غير محبوس ، كما نرى في القافية المقيدة .

ومن جمال الإيقاع في هذه القصيدة – إلى جانب الموسيقى الخارجية - الموسيقى الداخلية التى تنبع من تجاوب الحروف واتساقها وتلائمها في الكلمة المفردة ، ثم في الكلمات متجاورة، و التناسق بين الحروف لا يأتى تحققه إلا بتمظهرات صوتية متلاحمة ومتجانسة بفضل التباعد الحاصل بين الحروف في نظام التأليف ،الذى يتيح لها إمكانات التشاكل الصوتى المؤدى إلى مقصدية النغم ، ففي الوزن والقافية يسهم التكرير في البناء الإيقاعى ، وتتجاوب الموسيقى الخاجية مع الموسيقى الداخلية إذا كانت الأصوات اللغوية متباعدة المخارج مجانبة للتنافر الذى يحدثه تقارب مخارجها ،الموسيقى في الأبيات تنساب في لحن رقيق جميل ،وهذا سرجمال شعر شوقى وتفرده كما مرّعلينا رأى د . محمد زكى العشماوى دلائل تفوق شعرشوقى .

القصيدة – بعد - نموذج من شعر مدرسة الإحياء ، وتعكس ملامح هذه المدرسة من حيث المعجم اللغوى المستقى من التراث القديم ، والصور الفنية التراثية ، واستقلال البيت الشعرى بمعنى مستقل ،أو كوحدة دلالية تتجاور مع الوحدات الأخرى ، ولا تتفاعل معها لإنشاء بنية متكاملة ، و لم يبدأ القصيدة بالغزل استجابة للتقليد القديم في عدم بدايته قصيدةالرثاء بالغزل ،وتأتى طزاجة النص في معايشته لقضية عصرية ، والتعبير بصدق عن مشاعر صاحبها .

---

١ - راجع : د . عبد الله كنوان : من جماليات إيقاع الشعر العربى ص٣٦:٣٧.

قال محمود سامى البارودى (في الشوق إلى الوطن) وهو في سرنديب [1]:

١- لبيك يا داعى الأشواق من داعى   أسمعت قلبى وإن أخطات أسماعى

٢- مرنى بما شئت أبلغ كل ما وصلت   يدى إليه ، فإنى سامع واعـى

٣- فلا وربك ما أصغى إلى عــذل   ولا أبيح حـمـى قلبى لخــداع

٤- إنى امرؤ لا يرد العـذل بادرتـى   ولا تفل شباة الخـطب إزماعى

٥- أجرى على شيمة في الحب صادقة   ليسـت تهم إذا ريـت بإقلاع

٦- للحب من مهجتى كهف يلوذ بـه   من غدر كل امرىء بالشر وقاع

٧- بذلت في الحب نفسى وهى غالية   لباخل بصفاء الــود منــاع

٨- أشكو إليه ، ولا يصغى لمعذرتـى   من غير ذنب جنته النفس أو داع

٩- ويلاه من حاجة في النفس هام بها   قلبى ، وقصّر عن إدراكها باعى

١٠- يا حبذا جرعة من ماء محنيـة   وضجـعة فوق برد الرمل بالقاع

١١- ونسمة كشميم الخلد قد حملـت   ريّا الأزاهــير من ميث وأجراع

١٢- يا هل أرانى بذاك الحى مجتمعا   بأهــل ودى من قومى وأشياعى

١٣- وهل أسوق جوادى للطراد   إلى صيـد الجآذر في خضراء ممراع

١٤- منازل كنـت منها في بلهنية   ممتعـا بيـن غلمانى وأتــباعى

---

١ - ديوان البارودى ج٢ ص٢٦٤: ٢٧٠.

١٥- إذا أشرت لهم في حاجة بـدروا قضاءها قبل أن يرتـد إلماعى

١٦- يخشى البليغ لسانى قبل بادرتى ويرعد الجيش باسمى قبل إيقاعى

١٧- فاليوم أصبحت لا سهمى بذى صرد إذا رميت نولا سيفي بقطاع

١٨- أبيت في قنة قنواء قد بلغت هام السماك ، وفاتــته بأبـواع

١٩- يستقبل المزن ليتيها بوابلـه وتـصدم الريح جنبيها بزعزاع

٢٠- يظل شمراخها يبسا ، وأسفلها مكللا بالندى يرعى به الراعى

٢١- إذا البروق ازمهرت خلت ذروتها شهما تدرع من تـبر وأدراع

٢٢- تكاد تلمس منها الشمس دانيـة وتحبس البدر عن سير وإقـلاع

٢٣- أظل فيها غريب الدار مبتـئس نابي المضاجع ن هم وأوجاع

٢٤- لا في "سرنديب" خل أستعين به على الهموم إذا هاجـت ولا راعى

٢٥- يظننى من يرانى ضاحكا جـذلا أنى خلى ، وهمى بين أضـلاعى

٢٦- ولا ، وربك ما وجدى بمنـدرس على البعاد ولا صبرى بمطواع

٢٧- لكننى مالك عزمى ، ومنتـظر أمرا من الله يشفي برح أوجاعى

٢٨- أكف غرب دموعى وهى جاريـة خوف الرقيب وقلبى جد ملتاع

٢٩- فإن يكن ساءنى دهرى ،وغادرنى رهن الأسى بين جدب بعد إمراع

٣٠- فإن في مصـر إخوانا يسرهم قربى ويعجبهم نظـمى وإبـداعى

لعلنا نجد في كلمة (الشوق) بؤرة تمحور النص برمته ، الشوق للوطن العزيز ، الشوق للمرأة المحبوبة، والشوق لعصر الشباب حيث التمتع بالصحة والجاه والمنصب والجمال[1] ، وهناك قاسم مشترك بين المرأة والوطن ،ففيهما يتوافر الراحة والأمان ، ويتم التمتع بالحياة ، والشعور بجمال الحياة وإشراقها ، وافتقاد الشاعر لهما – هنا - يجعل حياته جحيما لايطاق ، ويقرن الشاعر في الأبيات بين منبعى الشوق (المرأة والوطن) بعصر الشباب ، ففي شبابه كانت معيشته في وطنه ،جميلة ممتعة ناعمة راضية ، حيث لا شوق لمحبوب لقربه منه ، ولا لوطن قد صار بعيدا عنه بعد نفيه عنه [2]،لقد تبدلت الحياة بعد ذلك وتغير مسار حياته إلى النقيض ، فبعد ت المحبوبة وبعدت ديارها ،وأصبح الوطن لا يرأه إلا في الخيال، وافتقد المنصب والتمتع بالحياة والشعور بجمالها الخلاب .

نظم الشاعر هذه القصيدة بعد العودة من المنفي أثناء مروره بقصر الجزيرة الذى عمل به (ياورا) للخديوى إسماعيل مدة ثمانى سنوات ، وهو في ريعان الشباب فالشاعر يختزل التجربة في مقابلة فنية ، بين حياته في قصر الجزيرة (حيث المعيشة في الوطن ،شابا متمتعا بحياته ، متمتعا بالمنصب ، والصحة والحب لزوجته القريبة منه) شباب وصحة وحب ومنصب وجاه في قصر الجزيرة رمز مصر عهد صفو الزمن ورضاه ، وما يقابله (بعد خروجه من هذا القصر) كهولة وغربة وضعف وافتقاد المحبوب وهو في غربته ،التى تقابل إبعاده من هذا القصر، وكأن قصر الجزيرة معادل موضوعى لتجربة الشاعر في قصيدته ، فهو(القصر) مصر في القرب منها كان للحياة جمالها ، وبالبعد عنها (في المنفي) تحولت الحياة جحيما ، وهاجه الشوق إلى المحبوب وإلى الوطن ، من هذه المفارقة كانت القصيدة ،التى جسدتها ثلاث لوحات ، الشوق للمحبوب ،الحنين إلى الوطن ،أمل في الله يعيد إليه جمال الحياة الذى افتقده بين أهله وأحبابه.

١- للشاعر قصائد كثيرة يتأسى فيها على عصر الشباب منها قصيدته التى يفتتحها بقوله:

ذهب الصبا وتولت الأيام   في الصبا وعلى الزمان سلام ...إلخ

ومنها قصيدته التى يفتتحها بقوله :

ردوا على الصبا من عصرى الخالى   وهل يعود سواد اللمة البالى ؟...إلخ.

القصيدتان ديوان البارودى ج٣ ص ٣٣٠ وما بعدها ، وص ٩٣ وما بعدها

ومنها قصيدته التى يفتتحها بقوله :

مَحَا الْبَيْنُ مَا أَبْقَتْ عُيُونُ الْمَهَا مِنِّي   فشبتُ وَ لمْ أقضِ اللبانة منْ سنى

م . نفسه ج٤ ص ٣وما بعدها.

٢ - نُفِى البارودى بعد فشل الثورة العرابية عام ١٨٨٢م ، وظل بالمنفى سبعة عشر عاما حتى عام ١٨٩٩م، وعندما رجع إلى الوطن كان قد سلبه الزمن صحته ، ونهك قواه ،وضعف نور بصره في الغربة ، وفقد – أيضا – أعز أحبابه زوجته وابنتيه، فتبدلت به الأيام بعد نعيمها وصفوها.

بدأت القصيدة بالغزل الذى استحوذ ثلث القصيدة ،على غرار القصيدة العربية القديمة ، وقرن الغزل بالفخر ، في عفته وقوة إرادته وشجاعته ،ولكنه جدل الشوق بالمحبوب بالشوق إلى الوطن ،فأعطى القصيدة ميسما خاصا ، ومذاقا مميزا ،لأوجه التلاقى التى ذكرناها بين الوطن والمحبوب ،وإن ألزم البارودى نفسه إلزاما بالأصول التراثية في الأداء الفنى ، وصل الإلزام إلى درجة التقليد والنسخ ، لأدوات تشكيله الفنى بيد أن الانفكاك - هنا- من استعباد التراث أتاح للشاعر الانطلاق والإجادة في إبداعه عندما عزف أعذب ألحانه الموسيقية في الحنين إلى وطنه في هذه القصيدة ، وإن كان الحنين إلى الوطن موضوعا قديما ،عرفناه منذ العصر الجاهلى ، في تأسى الشاعر على رحيل الأحباب ،وخلو الديار ، ومن أجمل القصائد في شعر العربي في العصر العباسى، قصيدة ابن الرومى منها قوله :

وحبب أوطان الرجال إليهم مآرب قضاها الشباب هنا لكا

إذا ذكروا أوطانهم ذكرتهم عهود الصبا فيها فحنوا لذلكا

ولكن البارودى أبدع في قصائده التى دارت في هذا المجال ،لصدقه في التعبير عن تجربة عايشها ، ومن هذه القصائد قوله :

واطول شوقى إليك يا وطن! وإن عرتنى بحبك المحن

أنت المنى والحديث إن أقبل الصبح ، وهمى إن رنق الوسن

فكيف أنساك بالمغيب ولى فيك فؤاد بالود مرتهن ...إلخ. [1]

وفي هذه القصيدة لم يتغزل بالمحبوب مباشرة بل قرن بين شوقه للمحبوب بشوقه للوطن ، فالمحبوب والوطن - في القصيدة - صنوان ،وبهما يكون جمال الحياة

---

١ - ديوان البارودى ج ٤ ص٦٨.

الشوق الجارف والحسرة لفقد المحبوب انعكس على تشكيل النص صياغة وأداء فمن البداية ، يقول (لبيك) وما فيها من خضوع وتوسل في مناداته (داعى الشوق) ويتوالى المعجم اللغوى معبرا عن الخضوع والاستكانة ، يتوسل إليه بالفعل الأمر مرنى ليلبى له ما يشاء ، فهو (سامع واعى) وتستجيب القافية للتعبير عن تذلف الشاعر ، في نسيج لغوى ينتهى بنغمة فيها الخضوع ، انتهاء القافية بحرف الروى (العين) الذى هو أبعد حروف الحلق ،لتأتى التنهيدة من الأعماق ، ولعلنا نتأمل النسيج اللغوى في نطقنا للألفاظ في نهاية الأبيات (سامع ـ واعى - لا أبيح قلبى لخداع- لاتفل الخطب إزماعى - إقلاع - وقّاع ...إلخ)

واستخدام الطباق والمقابلات اللغوية ، لإظهار الفارق بين عهدين ،ففي قوله (بذلت) في الحب نفسى ، جاء الرد (لصفاء الود مناع) وفي قوله (أشكو) ورد الفعل (لا يصغى) وفي قوله (أسعى) وما يوحى إليه الفعل (من جهد مخلص) يكون رد الفعل الصدود (غير دانية) .إلخ .

ولم يقتصر معجم الشاعر على الحب (منه) والصدود منها (المحبوبة) بل توالى في التعبير عن الغربة وحرقتها ،في مقابل جمال الحياة وبهجتها في كنف الوطن ، فكم تمنى من الوطن (جرعة ماء) والجرعة قليل الماء الذى يشرب مرة واحدة ، وضجعة أى رقدة واحدة ، و (نسمة) وفي معجمه هذا حسرة وتألم ، واستحالة لأمنيته ، وفي استخدامه المطابقة لإبراز مدى التفاوت بين المكان الذى يقيم فيه في الغربة ، وما كان يتمتع به في وطنه ،ليفجرهذه الحسرة وذاك التألم ، فالمعيشة في الوطن (بأهل ودى.و أشياعى)وفي الغربة (لا خل أستعين به) وفي الوطن يكون التمتع بقضاء الأوقات وجمالها ، سواء بالعيش مع الأهل كما ذكرنا ، أو بالتسلية بالصيد (صيد الجآذر في خضراء ممراع) وفي الوطن كان يعيش في أرض لينة ممهدة للزرع والمعيشة (ميث وأجراع) لذا كانت الحياة مترفة (بلهنية) أما في الغربة يعيش في أعلى الجبل(قنة) تناطح السحاب ، مخيفة ومرعبة (يظل شمراخها يبسا) و(تصدم الريح جنبيها بزعزاع) كل ذلك يجعله مهموما ، محاولا إخفاء بؤسه وتألمه ، وهمه كما يقول (بين أضلاعى) يشعربمرارة الغربة (غريب الدار مبتئسا) .إلخ ، إضافة إلى إظهاره المفارقة بين حياته في شبابه في أرض الوطن ،وما آل إليه حاله في الغربة ، في عهد الشباب يخشى البليغ لسانى.ويرعد الجيش باسمى)أما اليوم بعد كبره ، فلا حول ولاقوة له لاسهمى بذى صرد..ولا سيفي بقطاع).إلخ.

يستقطب القالب التراثى فضاء النص ، أداء وتشكيلا ، وإذا كان النص بنية فنية يتكون من بنيات صغرى ، تبدأ بالألفاظ والجمل ، التى من خلالهما يكون التصوير الفنى والإيقاع الموسيقى ، فالألفاظ مفردة مستقاة من القاموس القديم بداية من أول لفظة (لبيك بمعنى استجاب وأطاع) والعذل - بادرتى- تفل - شباة - إزماع - إقلاع - شيمة - ريعت - إقلاع - يلوذ - وقاع - ويلاه - جرعة - ضجعة - ريا الأزاهير- ميث - أجراع- الجآذر - بلهنية - إلماعى يرعد - قنة- شماريخها - المزن - مكلل ...إلخ .

هذا عن المعجم اللغوى ، الذى من خلاله يتكون النسيج النصى ، ولنا أن نقف على هذه الأبيات ، التى يعيشنا فيها الشاعر في بيئة عربية (صحراوية قديمة) يقول عن المكان الذى يعيش فيه :

أبيت في قنة قنـواء قد بلغـت هام السماك ، وفاتــته بأبواع

يستقبل المزن ليتيها بوابلـه وتصدم الريح جنبـيها بزعزاع

يظل شمراخها يبسا وأسفلها مكللا بالندى يرعى به الراعى

إذا البروق ازمهرت خلت ذروتها شهما تدرع من تبر وأدراع

والقراءة الشارحة لهذه الأبيات أقيم في بيت مرتفع إلى أعنان السماء ، وهذه القنة تتصف بالتيبس والصلابة والجفاف ، وأسفلها ينبت فيه العشب والكلأ والنبات ،وذروة هذه القنة إذا لمع فيها البرق تشبه محارب قد تدرع بدرع أصفر كالذهب ...إلخ

والنص كما عاب عليه د .عبده بدوى تشبثه بأدوات التراث الفنية ، لا بروحه ونسغه ، حين قال : البارودى " يتحدث عن مصر - بل وعن منفاه - كأنه يتكلم عن بيئة نجدية عريقة ، وهذا ما يؤكد ما قلناه من أن الشاعر ما كان يقدم لنا معاناته مع التجربة التى يعايشها ، وإنما كان يقدّم لنا كل ما قيل عن هذه التجربة في الماضى لقد كان من الطبيعى أن يفجر لنا اللغة العربية بطريقة تتفق وعصره ، وأن يخلق لغة في اللغة ، وأن يتجاوز تاريخ التجربة ومعجمها إلى التعامل مع ما كان يعيش فيه لكنه لم يفعل " [1]

---

١ - د. عبده بدوى : دراسات في النص الشعرى (العصر الحديث) ط. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ط١ عام ١٩٩٧ ص ٢٦.

وقد دار التصوير الفنى في فلك الصورة العربية القديمة ، ويلاحظ على التصوير هنا أن الشاعر يحتفي بالصورة الحسية (البصرية والسمعية والشمية) فداعى الشوق يدعوه وهو يلبى نداءه بتلبية أوامره ، على سبيل الاستعارة ، والنسمة في وطنه كشميم الخلد عطرا ونقاء على سبيل التشبيه ، و(إذا أشار لقومه بدروا – ويخشى البليغ لسانه ، ويرعد الجيش قوله) ثلاث كنايات عن مهابته ، وبلاغة قوله ،وعظم سطوته ، هذه الكنايات تعبرعن فخره ،واعتزازه بنفسه ،في أيامه الأولى في وطنه ، وفي مقابل هذا يعبر بالكناية عن تغيرالظروف به بعد المنفي (لا سهمى بذى صرد ،ولا سيفي بقطاع) كنايتان عن ضعفه واستكانته، وفي الكناية يكون التعبير عن المعنى مصحوبا بالدليل ، وشبه ذروة القنة - التى يعيش فيها في المنفي - إذا لمع البرق ، بمحارب يحمل درعه الذهبى ...على سبيل التشبيه التمثيلى وهذه صورة بصرية ، تحتاج إلى إعمال الفكر لتقبلها ،ويذكرنا تصويره المبدع لمكانه في الغربة :

يستقبل المزن ليتيها بوابلــه وتصدم الريح جنبيها بزعزاع

يظل شمراخها يبسا ، وأسفلها مكللا بالندى يرعى به الراعى

تذكرنا هذه الصورة بصور ابن المعتز في وصف الطبيعة والبرق ، رغم أن الشاعر لم يلجأ إلى تكوين الصورة المجازية ، ولكنه رسم بعدسته لوحة جميلة ، لسقوط المطر على جانبى هذه القنة ، وعصف الرياح المزعزعة ، مما يثير الخوف والذعر بساكنيه ، رغم أن أعلاه به النبات والكلأ ، وفي أسفله ترعى الماشية ...إلخ .

أما عن إيقاع القصيدة ، فالقصيدة من حيث الوزن الشعرى من البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مكرر) والبحر البسيط يتصف برقته وجزالته ، لهذا قلّ في شعر الجاهليين و المولدين ،وتقطيع البيت الأول كالآتى :

لبيك يا داعى الأشواق من داعى

لبيك يا – داعى ل – أشواق من – داعى

/٥//٥/٥ - /٥//٥ - /٥/٥//٥ - /٥/٥

مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فاعل

أسمعت قلبى وإن أخطات أسماعى

-أسمعت قل – بى وإن – أخطأت أس – ماعى

/٥//٥/٥ - /٥//٥ - /٥/٥//٥ - /٥/٥

مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فاعل

وقد دخل على العروض والضرب علة القطع (القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع ، مع إسكان ما قبله ، وتدخل هذه العلة على فاعلن /٥//٥ فتتحول إلى فاعل /٥/٥) وقال النقاد القدماء إن بحر البسيط يصلح للفخر والجد ، ووصفه حازم القرطاجنى بالسباطة والطلاوة.

وفي هذه القصيدة يعبر عن حنينه إلى الوطن، ومعاناته في الغربة ، وشوقه لعهد الصبا بما فيه من نضارة وصحة وانطلاق ، وفي هذا البحر نجد تساوقا نغميا في تنويعه النغم بين تفعليتين ، لا تكراره تفعيلة واحدة، أما عن القافية (ماعى) فتكرارها كما مر بنا يكون على مستويين أفقى (على نطاق البيت) ورأسى (على نطاق القصيدة) فهذا التكرار مع التوازى والتساوى ، يحدث متعة جمالية وطربا للاذن، وفي القافية – هنا – اختياره حرف العين حرف روى ، وحرف العين حرف مجهور يأتى من الحلق مع جذر اللسان ، وفي نطقه تضييق كبير مما يجعله رخوا لا متوسطا ، وقد وصفه ابن عربي بأنه من الحروف الرطبة [1] وهذا الحرف يتناسب مع الجو النفسى للقصيدة ، حيث الإذعان والخضوع لداعى الشوق .إلخ ، أما الصفة الثانية في القافية أنها كثيرا ما جاءت في الأبيات من تلقاء النظم دون تعمل ، وهنا نتذكر قول ابن نباتة:

خذها إذا أنشدت للقوم من طرب صدورها علمت منها قوافيها

وهذا يعضد حركة الإيقاع في القصيدة ، فإنك ما تنشد البيت الأول (لبيك يا داعى الأشواق من داعى أسمعت قلبى وإن....) حتى تجد نفسك تحدثك بإكماله (أخطات أسماعى) ...إلخ وهذا يتجاوب مع الحركة النفسية للإيقاع الذى ينشأ متجاوبا مع حركة النفس ، منساقا مع دقاتها وأصواتها وصورها ، فكلما شعر الإنسان بالانسجام ،فإن هناك إيقاعا ما هو الذى يؤول بالطبع إلى الإحساس به ، ولذلك فإن الإيقاع يأتى لدعم الإحساس العام بالانسجام " [2] كما قال كوهن أما عن الموسيقى الداخلية التى تنبع من ائتلاف الكلمات فيما بينها في النسق الشعرى ، فنلاحظ أن الشاعر " يحسن التعامل مع الأصوات اللغوية الواضحة للسمع ....وحين نتتبع حركة الصوت عنده نجده أنه أحسن التعامل مع ما يسمى بالقمم والوديان ، والملاحظ ان هذا الكيان الموسيقى الخارجى صلب في الكثير من مفرادته ، وفي الشكل العام للقصيدة ، فنحن نحس بالموسيقى الخارجية كما نحس بالجياد البرية المتوحشة ، فهى تتخذ أكثر من وسيلة لتصهل في البحر والقافية والتصريع والجناس ، وما يمكن أن يسمى بالتكرار في أوائل الابيات كالبيتين الأخيرين ، وما يسمى بتماثل البنية – إزماعى إقلاعى ، وأوجاعى ، وأضلاعى....إلخ"[3]

١- راجع : م . نفسه ص ٢٩.

٢- جون كوهن :بنية اللغة الشعرية ــــ ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى ط دار توبقال للنشر الدار البيضاء د.ت.ص٨٦.

٣ - راجع : د. عبده بدوى : دراسات في النص الشعرى (العصر الحديث) ص٣٢.

والقصيدة - بعد – وإن احتوت على ثلاث لوحات ، عن الشوق للمحبوب ، والشوق إلى الوطن ، والأمل في الرجوع إلى الوطن ، والعيش في كنفه معيشة هانئة جميلة ،ولكن هناك رابطة تربط بين الوحدات الثلاثة ألا وهى الحالة النفسية للشاعر ، حيث عايش التجربة والتحمت حياته بإبداعه وما ذكرناه عن قصيدة شعر مدرسة الإحياء ينطبق عليها ، من حيث محدودية الدلالة ، وتبلورها في نهاية البيت كوحدة دلالية مستقله ، ورغم نظمها في نهاية حياته ، نجدها تحتفظ بالسمات الفنية لنص مدرسة الإحياء تشكيلا ، ودلالة ، وتصويرا ، وبناء، وإيقاعا.

يقول حافظ في قصيدة " اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها"[1]

١- رَجَعْتُ لنفْسِي فاتَّهمتُ حَصاتِي ... وناديْتُ قَوْمِي فاحْتَسَبْتُ حياتِي

٢- رَمَوني بعُقمٍ في الشَّبابِ وليتّني ... عَقِمتُ فلم أجزَعْ لقَولِ عداتي

٣- وَلَدتُ ولمَّا لم أجِدْ لعرائسي ... رِجالاً وأكفاءً وَأَدْتُ بناتِي

٤- وسِعتُ كِتابَ اللهِ لَفظاً وغايةً ... وما ضِقْتُ عن آيٍ به وعِظاتِ

٥- فكيف أضِيقُ اليومَ عن وَصفِ آلة ... وتَنْسِيقِ أسماءٍ لمُخْترَعاتِ

٦- أنا البحر في أحشائه الدر كامن ... فهل ساءلواالغواص عن صدفاتي

٧- فيا وَيحَكُم أبلى وتَبلى مَحاسِني ... ومنْكمْ وإنْ عَزَّ الدّواءُ أساتِي

٨- فلا تَكِلُوني للزّمانِ فإنّني ... أخافُ عليكم أن تَحينَ وَفاتي

٩- أرى لرِجالِ الغَربِ عِزّاً ومَنعَةً ... وكم عَزَّ أقوامٌ بعِزِّ لُغاتِ

١٠-أتَوْا أهلَهُم بالمُعجِزاتِ تَفَنُّناً ... فيا ليتَكُمْ تأتونَ بالكلِمَاتِ

١- ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص٢٥٣:٢٥٦.

١١- أيُطرِبُكُم من جانِبِ الغَربِ ناعِبٌ يُنادي بِوَأدي في رَبيعِ حَياتِي

١٢- ولو تَزْجُرونَ الطَّيرَ يوماً عَلِمتُمُ بِما تحتَه مِنْ عَثْرَةٍ وشَتاتِ

١٣- سقَى اللهُ في بَطْنِ الجزِيرةِ أَعْظُماً يَعِزُّ عليها أن تلينَ قَناتِي

١٤- حَفِظْنَ وِدادِي في البِلى وحَفِظْتُه لهُنّ بقلبٍ دائمِ الحَسَراتِ

١٥- وفاخَرْتُ أَهلَ الغَرْبِ والشـرقُ مُطرِقٌ حَياءً بتلكَ الأَعْظُمِ النَّخِراتِ

١٦- أرى كلَّ يومٍ بالجَرائِدِ مَزْلَقاً مِنَ القبرِ يدنيِني بغيرِ أناةِ

١٧- وأسمَعُ للكُتّابِ في مِصـرَ ضَجّةً فأعلَمُ أنّ الصَّائحِين نُعاتِي

١٨- أَيهجُرنِي قومِي-عفا الله عنهمُ إلى لغةٍ لمْ تتّصلِ بِرواة

١٩- سَرَتْ لُوثَةُ الافْرَنجِ فيها كمَا سَرَى لُعابُ الأفاعي في مَسيلِ فُراتِ

٢٠- فجاءَتْ كثَوْبٍ ضَمَّ سبعين رُقْعةً مشكَّلَةَ الألوانِ مُختلفاتِ

٢١- إلى مَعشـَرِ الكُتّابِ والجَمعُ حافِلٌ بَسَطْتُ رجائِي بَعدَ بَسْطِ شَكاتِي

٢٢- فإمّا حَياةٌ تبعثُ المَيْتَ في البِلى وتُنبِتُ في تلك الرُّمُوسِ رُفاتِي

٢٣- وإمّا مَماتٌ لا قيامةَ بَعــدَهُ مماتٌ لعمرى لم يقس بممــات

أول ما يلفت فكر المتلقى في هذا النص ، استنطاق اللغة العربية والحديث على لسانها، والمحاجاة في الشعر في سرد اللغة العربية لجمالياتها وما تتمتع به من طاقة تعبيرية لدحض تكالب المعادين لها .

أما عن النقطة الأولى استنطاق الجماد والحديث على لسانه فهى ظاهرة فنية قديمة ،فنذكر لقيس بن الملوح حواره لجبل التوباد ، وحديث الجبل له عن تبدل الأزمان ، وحزنه على رحيل من حط بهم الركب على سطحه ،وألفهم وألفوه ، وهذه سنة الحياة ، يقول قيس بن الملوح :

وأجهشت للتوباد لما رأيته وكبر للرحمن حين رآنى

وأذريت دمع العين لما عرفته ونادى بأعلى صوته فدعانى

فقلت له : أين الذين عهدتهم حواليك في خصب وطيب زمان؟

وقد تأثرابن خفاجة (الشاعر الأندلسى) في استنطاقه للجبل بشعر قيس السابق وزاد عليه في إسهاب الجبل في الحديث عن الذين مروا ، أو أقاموا على ظهره ، فقال:

أصخت إليه وهو أخرس صامت فحدثنى ليل السرى بالعجائب

وقال : ألا كم كنت ملجأ قاتل وموطن أواه تبتل تائب

وكم مر بى من مدلج ومؤوب وقال بظلى من مطى وراكب

ولكن حافظا لا يستنطق الجماد فقط ، بل يلجأ إلى أسلوب الجدال والمحاجاة ليرد على أعداء العربية في تنكرهم لهذه اللغة ، والتقليل من شأنها ،ضد حملة شرسة من أعدائها ، بحجة عدم قدرة اللغة العربية في التعبير عن قضايا العصر ، ونادى بعضهم باستخدام اللهجة العامية بدلا منها ، ونادى آخرون باستخدام اللغة اللاتينية

المحاجاة في الشعر ملمح تراثى نجده في وظيفة الشعر الدعائية ،خاصة في قصيدة المديح عندما كان يلجأ الشاعر إلى ذكر الفضائل التى تميز الممدوح – هو وأهله – بصفات خِلْقية وخُلُقية عن غيره ، و نجده في قصائد المحاجاة عن مذهب الشاعر خاصة في شعر الخوارج.ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا الملمح يكاد يترسخ في كل أغراض الشعر العربى لاهتمام الشاعر بالمعنى ،وطرقه لحيل فنية لإبراز فكرته ، حتى في الشعر الذى يأتى على عجالة ، نكاد نرى هذا الملمح.

قال الكندى : لقد مدح ابن أمير المؤمنين بشذاذ العرب، فكان رد أبي تمام :

لا تنكروا ضربي له من دونه مثلا شرودا في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره مثلا من المشكاة والنبراس [1]

ولكن الجديد في قصيدة حافظ دفاعه عن قضية عصرية ، ومقدرته في استنطاق اللغة لتعبر عن نفسها ، في أسلوب محكم ومقنع ، في نص اتصف بالجودة في الصياغة والأداء .

رؤية الشاعر وموقفه الوجدانى لهما الدور الفاعل في تشكيل النص وصياغته ، فالأعداء يهاجمون اللغة، والشاعر يدافع عنها بحميّة وعاطفة صادقة ، لذا جاء بناء النص بصيغة ثلاثة ضمائر ، ضمير المتكلم على لسان اللغة العربية ، وضمير المخاطب لمن يظن عندهم الحميّة على هذه اللغة من الكتاب والمبدعين ، وضمير الغائب في مخاطبة أعداء اللغة ،واستحواذ ضمير المتكلم في حديث اللغة عن نفسها (رجعت ناديت ،عقمت ولدت ، وسعت، ما ضقت ، أنا البحر، أرى ،أسمع ، فاخرت ...إلخ) له مبرره الفنى ، فقد دار النسق التعبيرى في هذه الجمل - في ضمير المتكلم - حول محورين : الفخر باللغة وبمقدراتها الفنية ، والتحسر من موقف المعادين لها ،أما ضمير المخاطب في القصيدة والمتوجه به نحو الذين يُظَنَّ أن عندهم الحميّة من الكَتَّاب أبناء اللغة ، فقد صاحبه النبرة العالية في استخدام هذا الضمير لإثارة الهمم والتحفيز مع اللوم لهم ،أما ضمير الغائب فاستخدامه قليل (رمونى ، أتوا ، لو تزجرون ، سرت لوثة ..إلخ) وقلة هذا الاستخدام له مبرره الفنى لعدم اهتمامه بهم ، وصياغة الجمل توحى بالتهكم من موقفهم ، وعدم الاحتفاء بهم ، ففي قوله (رمونى) الرمى فيه الطيش وعدم التحقق من الهدف ،وهذا إدحاض لرأيهم ، و(أتوا) توحى بالابتداع والتمحل ، وزجر الطير عادة من جرائها يكون التشاؤم (بسير الطير شمالا) والتفاؤل (بسير الطير يمينا) بصورة عشوائية ، لا ترجع إلى منطق ما ، ولا حقيقة دينية ،سرت لوثة يوحى بالتخبط وعدم الإبانة إلخ.

ولم يستخدم الشاعر ضمير المتكلم (أنا) إلا مرة واحدة في الفخر (أنا البحر في عطائه وما يزخر به من جواهر ولآلىء ، لم يدركه هؤلاء المعادون للغة) وباقى الجمل استخدم (تاء الفاعل) ويغلب استخدام الفعل الماضى في إسناده لهذا الضمير ، والفعل الماضى يدل على التأكد للتحقق من وقوعه ،مما يوحى بثقة اللغة العربية عندما تقرر شيئا على لسانها ،تجلى ذلك في قولها (رجعت ، ولدت ، ما ضقت ...إلخ).

١- راجع : ابن رشيق : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ١٩٢/١.

ومما يلاحظ في استخدامه للألفاظ وضع اللفظ وضعا دقيقا في موضعه من النسق التعبيرى، ففي قوله (رجعت) توحى بالتأمل والتمهل في اتخاذ الموقف ، و(اتهمت) حصاتى فيها عدم التيقن ، لأنها (اللغة) هنا تتهم عقلها بتردى قيمة هذه اللغة ، ليتماشى مع دلالة النص ،في سمو هذه اللغة وقيمتها ،و(ناديت) قومى ، فيها علو الصوت ،فلم يقل همست إليهم ولا أبلغتهم ،ومن البلاغة الإيجاز ،فلم يذكر لم يستجيبوا إليها ولكن قال (احتسبت حياتى) لعد م استجابتهم (أى ادخرها عند الله وفي قوله (رمونى) توحى بالطيش في كلامهم ،وعدم التيقن ، وفي الشباب توكيد لهذا الطيش ، لأن الطيش غالبا ما يكون في فترة الشباب ، وفيها تحسر أيضا لأنهم اتهموا اللغة بالتخلف رغم أنها دائما في شباب وتجدد ، و(لم أجزع) امتداد للنسق التعبيرى السابق لتأكيد زيف دعواهم ، وفي التعبير بـ (ولدت) توحى بتجدد اللغة وتواصلها بالولادة (ومعروف عند علماء اللغة توالد الألفاظ يكون بالاشتقاق والنحت والتعريب ، واللغة العربية لها باع طويل في هذه الصور...إلخ) ، وفي قوله (وأدت) القتل الباطش لأنه قتل لبرىء ، وبصورة غير إنسانية تفتقد الرحمة والشفقة مما يوحى بمدى ضيق اللغة من أعدائها لفعلهم الجائر ، سواء من أبناء العربية أنفسهم ، أو غيرهم ، وفي قوله (وسعت) إيحاء باتساع هذه اللغة لكثرة مترادفاتها ، ومشتقاتها وهذا الاتساع شمل أعظم كتاب وأدقه (كتاب الله) وإضافة كتاب إلى لفظ الجلالة تعظيم للغة ، لأنها لغة الكتاب المنزل من قبل المولى عز وجلّ ، ودليل على عظمتها وثرائها .

وقد جاء النسق التعبيرى متجاهلا العدو لعناده ، ولكن في خطابه أصحاب اللغة الذين يظن أن يكون عندهم الحميّة جاء التعبير فيه الاستعطاف والاستمالة بشىء من التعذير لموقفهم السلبى ،ففي قوله (فياويحكم أبلى وتبلى محاسنى) فويح – هنا – للتعجب والترحم ،لا بمعنى ويل (هلاك) بدليل قوله (تبلى محاسنى ومنكم وإن عز الدواء أساتى) أى أنتم أطبائى وسبب مرضى..إلخ ، ثم يعطف الاستعطاف على لسان اللغة في قوله (فلا تكلونى للزمان فإننى أخاف أن تحين وفاتى) ثم بالاستفهام الاستنكارى في قوله (أيطربكم من جانب الغرب ناعب ...) فليس في مثل هذا التعبير التوبيخ قدر الاستمالة وإثارة ضمير المخاطب ، ويؤكد تفسيرنا لدلالة النسق – هنا – قوله :

أيهجُرنِي قومِي- عفا الله عنهمُ - إلى لغةٍ لمْ تتّصلِ برواةِ

فجملة عفا الله عنهم جملة اعتراضية للدعاء ، والدعاء للاستمالة ، ولو كان للزجر والتوبيخ ما كان البناء بهذه الصورة من التناسق والجمال .

من السمات الفنية في التشكيل اللغوى استخدام الأسلوب الإقناعى لا بالطريقة العقلية المنطقية الجافة ، ولكن بصورة أدبية تؤثر في النفوس ، وتصل إلى أعماق النفس ،في نسق تعبيرى مؤثر وجميل ،ومنذ بداية القصيدة نجد هذا الملمح يتأصل ويرسخ ،في قوله على لسان اللغة (رجعت لنفسى فاتهمت حصاتى وناديت قومى فاحتسبت حياتى) أى بعد تأمل وتدبر محكم أسأت الظن في مقدراتى ، وصدق قومى هذا الظن عند ندائى لهم لم يستجيبوا لى، فاحتسبت حياتى عند الله ، وفي نفيه للعقم (رمونى بعقم ...وليتنى عقمت فلم أجزع) دحض لرأى هؤلاء ، وفي قوله في البيت الثالث ،تبريره لضعف اللغة أنها وأدت بناتها عندما افتقدت من يقدر قيمتها من هؤلاء المولودين (أى قدرة اللغة على الولادة والإنجاب) .

ومن الأسلوب الإقناعى (قدرة اللغة على استيعاب ألفاظ ومعانى القرآن الكريم الذى بلغ القمة في البلاغة والنصاعة ، واللغة التى تتحلى بهذه الصفة قادرة على استيعاب وتسمية المخترعات العصرية)وجاء ذلك من خلال الاستفهام الاستنكارى في قوله (فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة ....؟)

ومن صور الإقناع في البيت التاسع (وكم عز قوم بعز لغات) فكم الخبرية تدل على الكثرة، والجملة تقريرية لتوكيد حقيقة ملموسة ألا وهى عزة القوم بانتمائهم للغتهم إبداعا وتفكيرا واعتزازا بها [١]

وجاء التصوير الفنى مندغما مع رؤية الشاعر ومعضدا له ، فهو يتحدث على لسان اللغة – على سبيل الاستعارة – وحديث على لسان اللغة أقوى تأثيرا ووقعا في النفوس من الحديث على لسانه ،ويؤكد مصداقية الخطاب في التلاحم بين النص وقائله، وتحقق الظاهرة الفنية في عالم الواقع ، ففي قوله (رجعت ، ناديت، عقمت، ولدت ، وسعت ، أرى ،أسمع ، فاخرت...إلخ) استعارات مكنية تشخص اللغة وتجعلها كائنا حيا ، ينادى ويسمع ويرى ويفتخر ...إلخ) ليستحضر لنا الموقف في عالم الواقع، ليستميل المتلقى لحضور اللغة في هذه الصورة ، وطلبها في لهاث وعتاب على من خذلوها، وفي قوله (أنا البحر في أحشائه الدر كامن) تشبيه مفصل لأنه ذكر المشبه به يشبه اللغة بالبحر الذى يحوى الكثير من اللآلىء والجواهر ،ولكن لا يعرف هذه القيمة إلا من تفقه فيها، وأدرك جمالها.

---

١ - الواقع المعاصر يقر هذه الحقيقة ، فنجد مثلا الإنجليز والألمان بل واليهود الذين تعصبوا للغتهم العبرية ، وجعلوها لغة التعليم والتعلم في الكليات العلمية ، يدرسون المواد العلمية بلغاتهم ،على خلاف العرب الذين يدرسون المواد العلمية باللغة الإنجليزية ، بحجج واهية ، منها عدم وجود المؤلف والكتاب والطالب المهيأ لذلك ...كما يزعمون .

وأكد هذا في الشطر الثانى ، بأن الغواص المقصود به عالم اللغة المتبحر فيها يعرف ما احتوته من لآلىء ، فسألوها يجبكم وهذه الصورة قديمة ، فالنقد العربى يشبه الألفاظ بالدرّ ، ونظمها في جمل بنظم الدرّ في العقد ، ووضع اللفظ في موضعه يقابل وضع كل درّة في موضعها ،ومن التصوير الجميل قوله :

سَرَتْ لُوثَةُ الافْرَنجِ فيها كمَا سَرَى لُعابُ الأفاعي في مَسيلِ فُراتِ

فجاءَتْ كثَوْبٍ ضمَّ سبعين رُقْعـةً مشكّـلَةَ الأَلوانِ مُختلفــاتِ

حيث شبه اتهام الغرب المستهدف للغة بسم الأفعى في الماء العذب ، على سبيل التشبيه التمثيلى ، ثم رجع فشبه قطرات سم الأفعى التى تطفوعلى سطح الماء بالثوب المرقع بأشكال من الألوان ،على سبيل التشبيه التمثيل – أيضا – وهذان التشبيهان من التراث أيضا ، فيقال عن الكلام الخبيث سما ، والثوب المرقع معروف في البيئة العربية ،وتصوير كلام أعداء اللغة به، لاجدة ولا ابتكار فيه .

فالقصيدة يغلب على أسلوبها الجانب الإقناعى ، لا الخيالى ، حتى الخيال جاء من أجل تقرير فكر الشاعر ورؤيته ،لإقناع المتلقى ،وهذا من موروثات القصيدة العربية القديمة ، في تنظيرها لوظيفة الصورة الفنية (توضيح المعنى وإبانته)

الموسيقى في القصيدة – كغيرها من قصائد شعر الإحياء - امتداد لموسيقى الشعر العربى الذى يبنى نغماته على عروض الخليل بن أحمد حيث الالتزام بالوزن الشعرى وبالقافية ، وبحرف الروى ،فالقصيدة من البحر الطويل (وتفعيلاته فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مكرر) وهو بحر النفس الطويل ، لأنه أطول البحور لبنائه من ثمانية وأربعين حرفا ، وتقطيع البيت الأول :

رجعت لنفسى فاتّهمت حصاتى

رجعت – لنفسى فت – تهمت – حصاتى

//٥/ - //٥/٥/٥ - //٥/ - //٥/٥/٥

فعول - مفاعيلن - فعول - فعولن

وناديت قومى فاحتسبت حياتى

ونادى – ت قومى فح – تسبت - حياتى

//٥/٥ - //٥/٥/٥ - //٥/ - //٥/٥

فعولن - مفاعيلن - فعول - فعولن

دخل على التفعيلة الأولى والثالثة والسابعة زحاف القبض (حذف الخامس الساكن) وعلى العروض والضرب علة الحذف (إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة) .

ومن مظاهر الموسيقى الخارجية في الأبيات إضافة إلى الوزن ، تكرار القافية في الأبيات (ياتى – داتى – ناتى – ظات – عات ...إلخ)وذكرنا من قبل لجمال تكرار القافية سواء على المستوى الأفقى داخل البيت كامتداد لتكرار وحدات إيقاعية ، وعلى المستوى العمودى تكرار وحدات إيقاعية بصورة منتظمة على مستوى بنية القصيدة يؤدى إلى اتساق النغم ،إضافة إلى تكرار حرف الروى (التاء) والتاء حرف من الحروف المهموسة ، وذكرنا من قبل تكرار الحروف المجهورة أولى من تحقق الحروف المهموسة نظرا لطبيعتها المخرجية التى هى في موضع الخفة ، ولذلك فكثافتها التكريرية تساعد النص على التجلى النغمى ، وارتفاع نغمة البيت في نهايته ، وهذا يتسق مع نسق القصيدة في نعى اللغة لحظها، وتوبيخ أعدائها ،واستثارة من عندهم الحميّة للارتقاء بها .

إضافة إلى الموسيقى الداخلية التى تنبع من تآلف الحروف داخل الكلمة الواحدة وتآلف الكلمات داخل البيت الواحد ، دون حشرجة أو انكسار ، وقد عرف عن حافظ طبعه الشعرى الذى يميل فيه إلى الموسيقى الرنانة التى تهز المتلقى ، حين تلقى القصيدة علي فتهزه وتؤثر فيه من الداخل ، وكان حافظ يجيد الإنشاد وسط الجموع ، ويشعر بسعادة بالغة بطرب الناس لموسيقاه ، والتى جاءت هنا ذات نبرة عالية ، وكأنه يهيب بسامعيه – في هذه القصيدة - أن يهبوا لنصرته في دعواه ،ونصرة اللغة .

وقد جاءت القصيدة في بنية فنية متلاحمة ،لأنها دارت حول موضوع واحد ، تناولته من زوايا عدة ، ولكنها في رؤية مبلورة ، ما بين اعتزاز بقيمتها (اللغة) واستنكار لفعل أعدائها ،واستثارة همم من عندهم الحميّة لنصرتها ، وإن استقلّ كل بيت في دلالته ،كنهاية لدلالة جزئية – كما – عهدنا في الشعر العربى القديم ، وفي شعر مدرسة الإحياء ، الذى هو امتداد لهذا النهج الشعرى ، ولكن نجد نصا متماسكا ، لا بمفهوم الوحدة العضوية المحكمة الإحكام المنطقى ، ولكن برؤية المبدع الذى لا يحد إبداعه ، ولا يخضعه لمنطق ما .

الأرملة المرضعة لمعروف الرصافي [1]:

١- لقيتها ليتنى ما كنــت ألقاهـا تمشــى وقد أثقل الإمـلاق ممشاها

٢ - أثوابها رثة ، والرجل حافيـة والدمـع تذرفه في الخد عيناهـا

٣- بكت من الفقر فاحمّرت مدامعها واصفرّ كالورس من جـوع محياها

٤- مات الذى كان يحميها ويسعدها فالدهر من بعده بالفقــر أشقاها

٥- الموت أفجعها ، والفقر أوجعها والهمّ أنحلهــا ، والغم أضـناها

٦- فمنظر الحزن مشهود بمنظرها والبؤس مـرآه مقـرون بمـرآها

٧- كرّ الجديدين قد أبلى عباءتها فانشق أسفلــها ، وانشق أعلاها

٨- ومزق الدهر- ويل الدهر - مئزرها حتى بدا من شقوق الثوب جنباها

٩ - تمشــى بأطمارها ، والبرد يلسعها كأنــه عقـرب شالت زباناها

١٠- حتى غدا جسمها بالبرد مرتجفا كالغصن في الريح واصطكت ثناياها

١١- تمشى وتحمل باليسـرى وليدتها حمـلا على الصدر مدعوما بيمناها

١٢- قد قمطتها بأهدام ممزقـة في العين منشـرها سمج ومطواها

١٣- ما أنسى لاأنسى أنى كنت أسمعها تشكو إلى ربها أوصاب دنـياها

١٤ - تقول : يا رب لا تترك بلا لـبن هذى الرضيعة ، وارحمنى وإياها

١- المختار من شــعر الرصـــافى ط الهيئة المصــرية العامة للكتاب ، مكتبة الأســرة القاهرة عام ٢٠٠١م ص ٤٣ وما بعدها .

١٥- ما تصنع الأم في تربيب طفلتها	إن مسّها الضر حتى جف ثدياها ؟

١٦- يارب ما حيلتى فيها وقد ذبلت	كزهـرة الروض فقد الغيث أظماها

١٧- ما بالها وهى طول الليل باكـية	والأم ساهـــرة تبكى لمبكاها ؟

١٨ - يكاد ينقد قلبى حـين أنظرها	تبكى وتفتح لى من جوعها فاها

١٩- ويلمّها طفـلة باتت مروعـة	وبت من حولها في الليل أرعاها

٢٠ - تبكى لتشكو من داء ألم بهـا	ولست أفهـم منـها كنه شكواها

٢١- قد فاتها النطق كالعجماء أرحمها	ولست أعلم أن السقـم آذاها

٢٢ - ويح ابنتى إن ريب الدهر روعها	بالفقر واليتـم آها منها آها

٢٣ - كانت مصيبتها بالفقر واحـدة	وموت والـدها باليتـم ثناها

٢٤- هذا الذى في طريقى كنت أسمعه	منا فأثـر في نفسـى وأشجـاها

٢٥ - حتى دنوت إليها وهـى ماشيـة	وأدمـعى في الخـد مجراهـا

٢٦- وقلت : يا أخت مهلا إننى رجـل	أشارك الناس طرّا في بلاياها

٢٧ - سمعت يا أخت شكوى تهمسين	في قالة أوجعت قلبى بفحواها

٢٨ -هل تسمح الأخت لى أنى أشاطرها	ما في يدى الآن أسترضى به الله ؟

٢٩- ثم اجتذبت لها من جيب ملحقتى	دراهمـا كنت أستبقى بقاياها

٣٠ - وقلت : يأخت أرجو منك تكرمتى	بأخذها دون ما مـن تغشّاها

٣١ - فأرسلت نظرة رعشاء راجفة	ترمى السهام ، وقلبى من رماياها
٣٢ - وأخرجت زفرات من جوانحها	كالنار تصعد من أعماق أحشاها
٣٣ - وأجهشت ثم قالت ، وهى باكية	واها لمثلك من ذى رقة واها
٣٤-لو عمّ في الناس حس مثل حسك لى	ما تاه في فلوات الفقر من تاها
٣٥ - أو كان في النفس إنصاف ومرحمة	لم تشك أرملة ضنكا بدنياها
٣٦- هذى حكاية حال جئت أذكرها	وليس يخفي على الأحرار مغزاها
٣٧ - أولى الأنام بعطف الناس أرملة	وأشرف الناس من في المال واساها

لعل أول ما نلاحظه في بنية النص اعتماده على الصورة البلاستيكية في رسم منظر للبؤس والفقر المدقع [1]، من ثلاث لوحات ، مشهد المرأة البائسة (المرضعة)، ومشهد الطفلةعلى صدر أمها وقد أهلكها الجوع ، ومشهد للشاعر نفسه يتقدم لمواستها ،وإعطائها دراهم تقتات بها ، لتأكل هى ، وترضع ابنتها .

الصورة البلاستيكية صورة تعتمد على التسجيل الخارجى دون استثارة الداخل ، والولوج إلى أعماقه ،إنها صورة وصفية ، لا صورة تعتمد على البث الداخلى للمشاعر والعواطف ،إنها صورة مرسومة بالكلمات ، اللوحة الأولى (من البيت الأول إلى البيت العاشر) لامرأة أثوابها بالية ، ورجلاها حافيتان ، والدموع المحرقة على خدييها قد ألهبتهما ، واصفر وجها من الفقر والحاجة ، لقد فجعها الدهر ، بموت زوجها ، وظهرت حاجتها الشديدة على عينيها وملابسها الممزقة ، التى لم تعد تتحمل البرد ، فانتفض جسدها كغصن شجرة عصفت به الريح .

---

١ - ربما يكون قد تأثر الرصافى بالشاعر حافظ إبراهيم في قصيدته (رعاية الأطفال) والتى يفتتحها بقوله :

شبحا أرى أم ذاك طيف خيال	لا ، بل فتاة بالعراء حيالى
أمست بمدرجة الخطوب فما لها	راع هناك وما لها من والى

ومما يؤكد زعمى أن الرصافى قد شاطر هذه المرأة أساها كما شاطر حافظ هذه المرأة أساها يقول حافظ :

ما خطبها ،عجبا ، وما خطبى بها ؟	مالى أشاطرها الوجيعة مالى ...إلخ

ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص٣٧٥ وما بعدها .

اللوحة الثانية (من البيت الحادى عشر إلى البيت الثالث والعشرين) للطفلة التى على صدر أمها وقد جمع في هذا المشهد بين الرضيعة وأمها ، وقد ظهرت أمارات الفقر والحاجة في منظرها وملابسها، وإشرافها على الموت من نضوب ثدىّ أمها من اللبن .

اللوحة الثالثة (من البيت الرابع والعشرين إلى البيت الخامس والثلاثين) للشاعر نفسه وهو يقدم لها يد المعونة بدراهم من جيبه .

ويحمد للشاعر في رسمه لصورة البؤس على وجه المرضعة وأمها ، في صورة مؤثرة تثير المشاعر النضرة ، وتحث الضمائر على مشاركتهما في بؤسهما عاطفيا ووجدانيا وماديا ، وقد ترك الأم في المشهد الثانى تصور بؤس ابنتها لما للأم من عواطف نضرة ومشاعر الحنو ،مما يفجر في نفوسنا مشاعر العطف والشفقة ، وفي نسجه لفضاء اللوحات استعان بالصورة التراثية ، التى تعتمد على التشبيه والاستعارة ، وجاءت الصورة مندغمة في لحمة اللوحة ،وفي الوقت نفسه صورة تقليدية ، منها قوله (وقد أثقل الإملاق ممشاها) لنرى الفقر مشخصا أمامنا ، ويصبح حملا ينوء بصاحبه ، على سبيل الاستعارة ، ومنه تصوير خدها في اصفراره باصفرار نبات الورس ،وشبه لسع البرد لها بلسع العقرب ، وارتجافها من البرد كاهتزاز غصن تعصف به الريح ، وشبه ذبول الطفلة المرضعة بذبول الأزهار ، وصعوبة نطقها من ضعف جسمها وتهالكه بالعجماء ، وشبه نظرتها بالسهم الصائب لطلب استعطافها منه ، وزفيرها في شدته بالنار الملتهبة .

التحام الدال بالمدلول – كما ذكرنا – يجعل الخلق الشعرى إنجازا محققا ، تجلى ذلك في التصوير الحقيقى للمأساة ، وتحولت القصيدة إلى مأساة واقعية ملموسة ، لجودة الوصف المؤلم للأرملة وابنتها ، لقد جنح الشاعر إلى التعبير الحقيقى عن المجازى ،ولعلنا نجد في التشكيل الفنى للجمل ما يؤكد ذلك ، منها على سبيل التمثيل (أثوابها رثة ، الرجل حافية ، الدمع تذرفه عيناها ، بكت فاحمرت مدامعها ، مات الذى كان يحميها ، الموت أفجعها ، منظر الحزن مشهود بمنظرها ، تمشى وتحمل باليسرى وليدتها ، تشكو إلى ربها ، يارب ما حيلتى ....إلخ).

ويلاحظ على النسق اللغوى أن الجمل الفعلية أكثر فاعلية في تصوير المواقف، عن الجمل الاسمية ، وتغلب الجمل الفعلية في عددها على الجمل الاسمية ، مما ساعد على تصوير الموقف برسم المشاهد بالكلمات بدلا من إعمال الخيال ، وصنع الصورة الفنية التى تقوم على اجتلاب أوجه التقارب والتشابه بين شيئين ، ونلاحظ في القصيدة أنه في إسناد الفعل الماضى إلى فاعله جاء في صورة مؤسية ومحزنة ،كقوله : أثقل الإملاق ، بكت فاحمرت مدامعها ، مات الذى كان يحميها ، أفجعها ،أوجعها ، مزق الدهر ، انشق أسفلها ، فاتها النطق . إلخ.

أما في إسناد الفعل المضارع فنجد مقدرة الفعل على التصوير الآنى للحظة وقوع الفعل مما يثيرالمتلقى لمشاركة الشاعر في هذه المأساة ،ففي قوله الدمع تذرفه استحضار للحظة البكاء ، تمشى بأطمارها يصور المرأة وقت مشيتها بأثوابها الخلقة ، والتعبير بالمرأة في هذا النص له قيمته الفنية ، فهى تختلف عن الرجل في تكوينها النفسى والخلقى ،فليست مطالبة بالسعى والعمل مثل الرجل ،وبقائها في البيت وقار وظهورها في موقف المحتاج أكثر وقعا واستثارة للهمم ،وظهورها بهذا المظهر الذى قد يظهر جسدها مؤلم ،كذلك في حواره لهذه المرأة تمثيل للمشهد ، ودعوة للمتلقى بتمثل هذا المشهد ومشاركة الشاعر في موقفه ، والتأسى على الأرملة المرضعة ورضيعها

هذا النص بصورته المكشوفة الواضحة ، لا غموض ، لا عمق ، لاإيحاء ، الألفاظ واضحة ، وفضاء النص مكشوف للجميع ، امرأة بائسة تمشى وقد أثقل الإملاق ممشاها أثوابها رثة ممزقة ، تذرف الدموع حزنا وتفجعا ، مات زوجها الذى كان يحميها تحمل رضيعتها التى قاربت على الهلاك ، لانقطاع اللبن من ضرع أمّها ، لا تجد في حياتها سوى البكاء ، قابلها الشاعر ،فعطف عليها ، قالت له : لو عم هذا الإحساس عند كل الناس ما وجد فقر في المجتمع ، ثم يبلور لنا في النهاية الغاية والعبرة من هذا النص :

هذى حكاية حال جئت أذكرها وليس يخفي على الأحرار مخزاها

أولى الأنام بعطف الناس أرملة وأشرف الناس من في المال واساها

نص بهذه الصورة من الوضوح والانكشاف ، وصلت إلى الصراحة اللامتناهية في الإفضاء بمغزى النص علانية دون مواربة ،ولا تحايل فنى فيه ، ولا مواربة ، وهذه ملامح النص المغلق أحادى الدلالة ، فلا نجد ظلالا للمعانى ، و لا إيحاء للألفاظ ،ولا بعدا للخيال ،ولا رؤية معينة تحتاج إلى كد الذهن ،إن النص يقول كل شىء ، ولأول وهلة لمن يريد أن يقرأه ،إن أى قارىء للنص لا يكلف نفسه عناء في فك معالمه وشفراته الفنية ، بل ويختزل العبرة في النهاية ، وبصورة ساذجة ، وكأن المتلقى بعد قراءته النص غير فاطن للدلالة والمغزى الذى يعترف به دون عناء ، أو جهد ، لينشد له البيتين السابقين (رقم ٣٦:٣٧) اختزالا للنص ، وإيجازا لمقصدية صاحبه .

أما عن إيقاع النص ـ فكما هو معهود في قصيدة شعر مدرسة الإحياء ـ يخضع لموسيقى الشعر العربى القديم ، التى عبر عنها الخليل بن أحمد في منظومته الموسيقية حيث الاعتماد على الوزن والقافية وحرف الروى ،وهذه المعالم الموسيقية من مظاهر الموسيقى الخارجية ، القصيدة من وزن البحر البسيط (وتفعيلاته مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مكرر)

والبحر البسيط - كما ذكرنا - يتصف برقته وجزالته وتقطيع البيت الأول كالآتى:
لقيتها ليتنى ما كنت ألقاها تمشى
لقيتها – ليتنى - ما كنت أل - قاها
//٥//٥ - /٥//٥- /٥/٥//٥- /٥/٥
متفعلن - فاعلن - مستفعلن – فاعل
وقد أثقل الإملاق ممشاها
تمشى وقد - أثقل ل - إملاق مم – شاها
/٥/٥//٥- /٥//٥ - /٥/٥//٥ - /٥/٥
مستفعل - فاعلن - مستفعلن - فاعل

دخل على التفعيلة الأولى زحاف الخبن (حذف الحرف السكن من السبب الخفيف ، فتحولت مستفعلن /٥/٥//٥ إلى مفاعلن أو متفعلن بتسكين الفاء//٥//٥) ودخل على العروض والضرب علة القطع(وهو حذف ساكن الوتد المجموع ، مع إسكان ما قبله ، فتحولت فاعلن /٥//٥ فتتحول إلى فاعل /٥/٥) والقافية (شاها ، ناها ، قاها ، ياها ...إلخ) وذكرنا من قبل لجمال تكرار هذه البنية الإيقاعية ،سواء على مستوى البيت الشعرى ، كآخر توقيعة موسيقية ، أو على مستوى القصيدة كلها في تكرار بنية إيقاعية آخر كل بيت ، تنتهى بحرف موحد ، يحدث وقعا في النفس إضافة إلى تكرار حرف الروى (الهاء)

والموسيقى في القصيدة تعزف لحنا حزينا ، لموقف مأساوى ، نستشعر الحزن في جرس الألفاظ ،وفي ظلال المعانى ، وفيما توحيه الصورة الفنية من إيقاع ، لتتجاوب كل مكونات النص الفنى في خلق هذا الإيقاع ،ولنا أن نعيد استماع بعض الجمل ، ونتحسس وقعه الموسيقى مثل (الدمع تذرفه ، بكت ، فاحمرت مدامعها ،أشقاها ، أفجعها ، أوجعها ، منظر الحزن مشهود بمنظرها ، والبؤس ... مقرون بمرآها ،تشكو ... أوصاب دنياها ، مسها الضر ، جفّ ثدياها ،طول الليل باكية ، باتت مروعة ، تبكى لتشكو من داء ألمّ بها ، وموت والدها باليتم ثنـــّاها ، أثـــّر في نفسى وأشجاها أخرجت زفرات.كالنار تصعد من أعماق أحشاها ، قالت : وهى باكية واها ...إلخ.

إن هذه الكلمات والجمل في تآلفها وحسن تجاورها تصنع الموسيقى الداخلية التى تنبع من حسن تآلف الكلمات وتجاورها ، في تشكيل المعنى والصور والإيقاع الموسيقى ، الذى نستشفه استشفافا ،وقد نعلل لبعض مظاهره ، ولكن لا نقول الكلمة الأخيرة .

وقد لجأ الشاعر إلى طرائق موسيقية أخرى لخلق الإيقاع الخارجى للنص ، منها التصريع في مستهل القصيدة في (ألقاها وممشاها) ومنها التوازن سواء في شطرى البيت كما في قوله :

الموت أفجعها ، والفقر أوجعها والهمّ أنحلها ، والغم أضناها

وأخيرا يتضمن النص كثيرا من ملامح النص الشعرى عند مدرسة الإحياء بداية من حسن الاستهلال في بداية القصيدة في قوله :

لقيتها ليتنى ما كنت ألقاها تمشـى وقد أثقل الإملاق ممشاها

هذه البداية المشوقة للمتلقى ، تثير انتباه المتلقى لسماع القصة التى تسرد عليه ويشارك الشاعر في مشاعره وأحاسيسه ، وحسن الخاتمة التى جاءت مركزة ، في شكل عبرة ،أو موعظة من الشاعر في قوله :

أولى الأنام بعطف الناس أرملة وأشرف الناس من في المال واساها

ونظم القصيدة في شكل قصة عمل على تحقيق وحدة النص ،في أحداث متوالية رؤية الشاعر لهذه المرضعة وعليها أمارات البؤس والحزن ،في مشيتها ، في ملبسها ، في منظرها عامة ، في منظر الطفلة التى تحملها على صدرها ، إشفاقه عليها ، ثم العبرة والعظة من هذا المشهد في نهاية القصيدة ، ولكن – رغم ذلك - لانجد الإحكام المنطقى الذى نادى به العقاد والذى لم يطبقه في شعره ، ولكن نجد وحدة تلّم الموضوع في ربقة فنية مرنة ، يمكن تأخير بيت وتقديم الآخر دون خلخلة للقصيدة ، وكل بيت عبارة عن معنى مستقل ينتهى بنهاية البيت.

إضافة إلى ما ذكرنا من الملامح التراثية في النص المعجم التراثى الذى قد تحتاج بعض مفرداته إلى قاموس (مثل كلمة إملاق : فقر أو حاجة ،رثة : بالية ، الورس : نبات أصفر في اليمن ،الجديدان : الليل والنهار ،الأطمار : جمع طمر وهو الثوب الخلق أو الكساء البالى من غير الصوف ، الزبان: قرن العقرب ، أهدام: جمع هدم وهو الثوب المرقع ..إلخ) هذه الألفاظ التراثية التى تشكل الجمل الشعرية ، سواء في الجمل ذات التعبير الحقيقى مثل قوله :أثوابها رثة ، والرجل حافية ، والدمع تذرفه في الخد عيناها بكت من الفقر فاحمّرت مدامعها ، مات الذى كان يحميها ويسعدها ، أو التعبير المجازى ، مثل : واصفرّ كالورس من جوع محياها ، فالدهر من بعده بالفقر أشقاها، والبرد يلسعها كأنه عقرب ،جسمها بالبرد مرتجفا كالغصن في الريح . إلخ ، فهذا المعجم التراثى حائل يعمل سلبا في تحقيق عملية التلقى ، في البحث عن هذه الكلمات في القواميس ، لبعد هذه الألفاظ عن واقعنا المعيش .

وقد اعتمد الشاعر – كغيره من شعراء مدرسة الإحياء – على العروض الخليلى، الذى يعتمد على الوزن الشعرى (القصيدة من البحر البسيط كما ذكرنا ، وتكرار القافية وحرف الروى (الهاء) .

قال الشاعرالسودانى محمد أحمد المحجوب في قصيدة "الفردوس المفقود "

١- نزلت شطك بعد البين ولهانا	فذقت فيك من التبريـــح ألوانا
٢- وسرت فيك غريبا ضلّ سامره	دارا وشــوقا وأحبابا وإخوانا
٣- فلا اللسان لسان العرب نعرفه	ولا الزمـان كما كنا وما كانا
٤- ولا الخمائل تشجينا بلابله	ولا النخيل – سقــاه الطلّ – يلقـانا
٥- و لا المساجد يسعى في مآذنها	مع العشيّـات صـوت الله ريانا
٦- كم فارس فيك أو في المجد شرعته	وأورد الخيــل وديانا وشطانا
٧- وشاد للعرب أمجادا مـؤثلة	دانت لسطوته الدنيا ومـا دانا
٨- وهلهل الشعر زفزافا مقاطعه	وفجّر الروض أطيـافا و ألحــانا
٩- سعى إلى الله في محرابه ورعـا	وللجمــال يمد الروح قربـانا
١٠- لم يبق منك سوى ذكرى تؤرقنا	وغيـر دار هوى أصغت لنجوانا
١١- أكاد أسمع فيها همس واجـفة	من الرقيـــب تمنى طيب لقيانا
١٢- الله أكبر هذا الحسن أعرفه	ريان يضحك أعطــافا و أجــفانا
١٣- أثار فيّ شجونا كنت أكتمها	عفّا ، وأذكــر وادى النيـل هيـمانا

١٤- فللعيون جمال سحره قـــد وللقـــدود أباء يفضح البانا

١٥- فتلك دعد سواد الشعر كللها أختى : لقيتـك بعد الهجر أزمانا

١٦- أختى لقيتك ،لكن أين سامرنا في السالفات ؟ فهذا البعد أشقانا

١٧- أتى لقيت ، ولكن ليس تعرفن فقـد تباعد – بعد القرب- حيانا

١٨- طفنا بقرطبة الفيحاء نسألها عن الجـدود وعن الآثار مروانـا

١٩- عن المساجد قد طـالت منائرها تعانـق السحب تسبيحا وعرفانا

٢٠- وعن ملاعب كانت للهوى قدسا وعن مسارح حسـن كن بستانا

٢١ - أبو الوليد تغنى في مرابعـها وأجّـج الشوق :نيرانا وأشجانا

٢٢- لم ينسه السجن أعطافا مرنـحة ولا حبيبا بخمـر الدّل نشـوانا

٢٣- فما تغرّب إلا عن ديارهـم والقلب ظل بذاك الحـب ولهـانا

٢٤ – فكم تذكر أيام الهـوى شـوقا وكـــم تذكر أعطافا وأردانا

٢٥- قد هاج منه هـــوى ولادة شجنا برحا وشوقا ، تغريدا وتحنانا

٢٦- فأسمع الكون شعرا بالهوى عطرا ولقـن الطير شكواه فأشجانا

٢٧- وعاش للحسن يرعالحسن في وله وعاش للمجد حينا يبنى المجد الوأنا

٢٨– تلك السموات كـنا نجملـها بالحب حينا وبالعليـــاء أحيانا

٢٩- فردوس مجد ،أضاع الخلف روعته من بعد ما كان للإسلام عنوانا

الفقد والأسى والاغتراب مشاعر تنسج فضاء النص ، يذوب الشاعرلوعة وحزنا لذكرى ضياع الأندلس ، رمز لماض مشرق ، راح واندثر ، وبقيت معالمه تثير هذه المشاعر المؤسية ، فما زال في الأندلس قصر الحمراء ،وجامع قرطبة ، وقصور بنى عباد... إلخ وهذه معالم بارزة تبعث الشجى الأسى على هذا الماضى .

توحد الدال بالمدلول يجعل العمل الأدبي إنجازا واقعا ،إذا عبرعن الحزن والأسى نراه ماثلا أمامنا في أنين الشاعر وبثه للآلام والشجن ، في زفراته ومخيلته لهذا المكان ، ما بين رؤيته للمكان وقد تغير كل شىء فيه (من البيت الأول حتى البيت العاشر)، وما بين نسج خياله لصورة امرأة عربية تتجول في المكان ، لكن لم تعرفه (من البيت الحادى عشر حتى البيت العشرين) وما بين الذكرى التى وردت على مخليته في صورة الشاعر ابن زيدون الذى ترنم بجمال هذا المكان (من البيت الحادى والعشرين حتى البيت التاسع والعشرين)، ليعزف الفقد قيثارته الحزينة في نهاية القصيدة :

فردوس مجد ، أضاع الخلف روعته من بعد ماكان للإسلام عنوانا

وقد لعب التشكيل اللغوى دوره في بنية النص التى اعتمد الشاعر فيها على التصوير سواء في استخدام المعجم اللغوى ذى الألفاظ التصويرية ، أو في تشكيل صور فنية ، لها وقعها وصداها الشجى المؤسى .

لذا لا غرابة أن يستخدم الشاعر الجملة الفعلية التى يتجلى فيها التصوير والتجسيد للمشاعر، حتى في استخدامه للجملة الاسمية جعل الخبر جملة فعلية لهذا الغرض الفنى ، كقوله ولا الخمائل تشجينا بلابلها، و لا المساجد يسعى في مآذنها صوت الله ...إلخ ،مما وسم هذه القصيدة في بنائها بالتصوير ، لا التقرير ،وهذه سمة إيجابية للنص ، يفعّلها الشاعر في ثنايا قصيدته .

من البداية نستشعر الاضطراب والقلق للشاعر في قوله (نزلت شطك) وما يكتنف عملية النزول من دلالات اغتراب المكان عليه ، وصعوبة عملية النزول (فلم يقل ، سرت ، أو تجولت) وجاء رد الفعل سريعا وقاسيا باستخدام الفاء التى تدل على السرعة والاستجابة ، في قوله (فذقت فيك من التبريح ألوانا) وقد عبر النسج اللغوى عن الأسى والحسرة ، ففي قوله(ذقت) تحقق الفعل ، وكلمة (ألوان) تدل على تعدد أنواع ما ذاقه من التبريح (الشدة) والهم والغم ، و(سرت) تصور لنا الحدث ، وكلمة (غريبا) تصور لنا حالته وهيئته أثناء السير،و(ضل سامره) توكيد للغربة التى اجتاحته ، والتفصيل في الشطر الثانى يوحى بتعدد أنواع الغربة (في الدار، والأحباب ، والإخوان) إضافة إلى الغربة في شوارعها وميادينها ، فلم تعد لغة الناس مألوفة (فلا اللسان لسان العرب نعرفه) ، ولا إيقاع الحياة هو إيقاع الحياة العربية عبرذلك بصورة غير مباشرة (ولا الزمان كما كنا) وتتوالى صور الاغتراب ، فلم يعد للبلابل شدو يطرب ، ولا للنخيل وجود في هذه الأمكنة، ولم يسمع صوت المؤذنين عاليا.

ولعلنا نلاحظ التعبير غير المباشر في التعبير عن انقطاع صوت المؤذنين في قوله(لا المساجد يسعى في مآذنها صوت الله) الفعل المضارع صور لنا الحدث وكأنه يقع أمامنا رؤى العين ،بل وصور مدى انتشار هذا الصوت وعمومه للمكان ، وفي قوله ريانا يوحى بمجىء هذا الصوت في الماضى هادئا مرتويا نديا ، لابالصورة المضطربة التى عاشها الشاعر عندما وجد كلّ شىء متغيرا .

وامتدادا لانحباس صوت الحق ، الذى كان ينطلق من المآذن ، اندحرت حركة الفتوحات التى كان يقودها الفرسان ، ولم يذكر الشاعرهذا في صورة تقريرية، ولكنه لإثارة شعور الأسى والحسرة للذكرى المؤلمة ،عدد لمثل هذه البطولات للفارس العربى الذى كان يجمع بين السيف والقلم ، وعقب في النهاية في البيت العاشر ،بتذييل حزين مؤلم ، ليقول لنا كل ذلك سار ذكرى تؤلمنا وتبكينا :

لم يبق منك سوى ذكرى تؤرقنا   وغير دار هوى أصغت لنجوانا

ونلاحظ أن الشاعر يركز في عرضه لجمال الأندلس حتى في تذكره للفارس الذى كان يعد الجيوش ، وفي أسلوب تصويرى (أوفي المجد شرعته) تصوير لمدى التلاحم بين هذا الفارس والمجد ، و(أورد الخيل وديانا وشطانا) تصوير لكثرة الغزوات والوقائع ، وشاد للعرب أمجادا تصوير يجسم المجد ويجعله تشييدا عظيما، و(هلهل الشعر زفزافا) تصوير لنسج الشعر في صورة رقيقة جميلة ،خفيفا كالطائر أو الريح ، و(فجر الروض أطيافا وألحانا) تصوير جميل لاندهاش الفارس بجمال الطبيعة والتغنى بها في أشعاره ، وعبر عن مدى شفافية هذا الفارس في سعيه للصلاة ، وعشقه للجمال بقوله (يسعى إلى الله في محرابه ورعا ، وللجمال يمد الروح قربانا)

ونلاحظ مدى تضافر النسج اللغوى بين استخدام الجملة الفعلية ، وتكوين الصور الفنية في ربقة متناغمة ،تضفي على النص روعة وجمالا ، ويستمر الشاعر في نهجه الفنى في تشكيل بنية النص متخيلا لفتاة رأها ، وإن كانت ملامحها عربية إلا أنها لم تعرفه ، وقد تكون هذه الفتاة رمزا لروح المكان الذى يحيط به ، هذا المكان يشعر به الشاعر من داخله (مكان عربى) ولكن الواقع (يأبى إلا وإقرار الحقيقة وهى انتهاء الماضى وبداية حياة أخرى) ومما يدلل على رأينا استخدام الشاعر للفعل (أكاد أسمع) هذا الفعل يوحى بعدم التيقن ، وقوّى المعنى بقوله (همس واجفة) وبقوله (تمنى طيب لقيانا) وبقوله في البيت السابع عشر (أختى لقيت لكن ليس تعرفنى) وفي البيت السادس عشر يقول (أختى لقيت لكن أين سامرنا ؟!) فلو كانت هذه الفتاة حقيقية ما كان ليخزلهم السامر ، طالما أنهما من بيئة واحدة وينتميان لفكر واحد .

الصورة المتخيلة لفتاة جميلة ونضرة ، ما هى إلا نسج خيال ، ورسمها جميلة متألقة في قوله (هذا الحسن أعرفه ريان ، يضحك أعطافا وأجفانا ، للعيون جمال ، وللقدود أباء يفضح البان ، تلك دعد ، سواد الشعر كللها) ويستمر في خياله الجميل ليربط بين هذا الجمال الطبيعى للمرأة العربية (مرموزا لها باسم دعد) ريانة ممتلئة الجسم ، جسمها جميل وشعرها أسود فاحم وغزير ، تتخذه تاجا على رأسها ، وعيونها ساحرة ، وقدّها مستقيم كالأباء (القصب) والشاعر في تصويره للفتاة يركز على ملامح الجمال الأنثوى عند العرب ، وامتدادا لهذه الرحلة الخيالية مع الفتاة ، وإعجابه بالطبيعة الأندلسية الخلابة ، يقوم برحلة معها لزيارة المعالم الإسلامية ، التى هى روائح الأجداد ، يطوف معها بقرطبة ، وبمسجدها وبالمآذن التى بالمساجد هناك ،و بالحدائق والملاعب والمسارح ، التى كانت رياضا وملاذا للهوى الطاهر .

جمال الطبيعة وجمال المعالم الإسلامية كانتا باعثا لتفجر شاعرية ابن زيدون ، الذى تغنى بولادة رمزا للمرأة العربية الأصيلة ، وتغنى بجمال الطبيعة والحياة هناك لقد سجن ولكن السجن لم يثنه عن التغنى بجمال الطبيعة والحياة، والحب كقيمة إنسانية عظيمة ، وجده في ولادة بنت المستكفي ، التى أنشد فيها في أشعاره خاصة نونيته الرائعة ، وقد عبر الشاعرمحمد المحجوب عن هذه التجربة في نسق لغوى جميل يجمع في تصوره بين استخدام الجملة الفعلية ، ذات الطاقة التعبيرية ، وبين نسج الصورة الفنية التى اتسمت بنضارتها ورقتها وجمالها ، ساعده المعجم اللغوى الذى يتسم بالنضارة (أجّج الشوق نيرانا وأشجانا ، ولم ينسه السجن أعطافا مرنحة ، ولا حبيبا بخمر الدل نشوانا ، كم تذكر أيام الهوى ، كم تذكر أعطافا وأردانا ،أسمع الكون شعرا بالهوى عطرا ، عاش للحسن ،يرعى الحسن، وعاش للمجد ، يبنى المجد ، السموات نجملها بالحب ...إلخ)

المعجم اللغوى في نسيجه الفنى يتصف بالنضارة والجمال الفني ، وبنزعة تصويرية ، حتى أننا يمكن أن نتخيل القصيدة برمتها ،كصورة فنية رائعة ، تتصف بالرقة والجمال ، والشاعر في حديثه عن ابن زيدون لم يلجأ إلى التقريرية - كما ذكرنا - بل فجر طاقات الكلمات ،عبر عن شوقه الذى يلهب نفسه للمحبوبة بالنيران ، وعن وصفه للجمال بالأعطاف الملتف فوقها الملابس لإثارة الرغبة ، وعبر عن سواد شعرها بالليل ،وعن جماله بالعطر ، وبذيوعه بسماع الكون له ،ولطموحه ببناء المجد ، متخذا الحب دافعا وحافزا إنسانيا جميلا ،به تجمل الحياة ، وفي النص تجمل السموات .إلخ.

لعلنا نلاحظ تشابها في هذه القصيدة بين تجربة الشاعر محمد أحمد المحجوب وتجربة ابن زيدون الفنية ، فهناك تماثل بين حنين الشاعر محمد المحجوب لماض قد اندثر ، وبقيت معالمه مؤسية وحزينة ،وحياة ابن زيدون الشاعر الذى شعر بالفقد والضياع [1]، لسجنه لقضايا سياسية ، ولبعد المحبوبة ولادة بنت الخليفة المستكفي عنه ، والمرأة وطن لأن بها الراحة والأمان ، واتضح هذا الملمح في قصيدة المحجوب ، حين جمع بين الحنين والمرأة العربية التى استراح لها ، ولكنه رآها مُعْرِضة عنه لشعورها بالغربة أيضا ،والتغنى بجمال الأندلس ، وذكره لابن زيدون الذى تغنى بجمال الأندلس والحب الذى به تكون الحياة ، والقصيدة من بدايتها :

نزلت شطك بعد البين ولهانا فذقت فيك من التبريح ألوانا

على وزن البسيط ورويها النون ، وهو نفس الوزن والروى لقصيدة ابن زيدون التى يبدأها بقوله :

أضحى التنائى بديلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا ..إلخ.

فكلتا القصيدتين من البحر البسيط ، وحرف الروى فيهما (النون) وقصيدة ابن زيدون تفيض شوقا وأسى وتغنيا بالمحبوبة (ولادة) والشاعر المحجوب - كما مرّ - يتوق شوقا وهياما بالأندلس ، وعلى غرار ابن زيدون الذى تغنى بالطبيعة ، نجد المحجوب يتغنى بالطبيعة والمعالم العربية الإسلامية ، فمن شعر ابن زيدون في ربطه بين جمال الأندلس والحب قوله :

إنى ذكرتك بالزهراء مشتاقا والأفق طلق ووجه الأرض قد راقا

وللنسيم اعتلال في أصائله كأنما رقّ لى فاعتلّ إشفاقا

والروض عن مائه الفضى مبتسم كما شققت عن اللّبّات أطواقا

يوم كأيام لذات لنا انصرمت بتنا لها حين نام الدهر سراقا

١- وابن زيدون أشهر شعراء قرطبة ، عاش في أواخر العصر الأموى ، ثم في عصر ملوك الطوائف ، ووزر لأبى الوليد بن جهور صاحب قرطبة، ثم تحول عنه على معتضد بن عباد صاحب إشبيلية، ولما توفى استمروزيرا لابنه المعتمد ، ومازال على وزارته حتى توفى سنة ٤٦٣ هجريا (١٠٨٠م) له ديوان مطبوع ، وأكثر شعره في الغزل بولادة بنت المستكفى الأموى، وكانت أديبة ، ولها شعر طريف، أحبت الشاعر وأحبها مطلع حياته ، ثم هجرته ، فظل يتغنى بحبهاوشعره يفيض بالوجد واللوعة .

نلهو بما يستميل العين مــن زهر جال الندى فيه حتى مال أعنـاقا

كأن أعينه إذ عاينت أرقى بكت لما بى ، فحال الدمـع رقراقا

ورد تألق في ضاحـى منابه فازداد منه الضحى في العين إشراقا

كل بهيج لنا ذكرى تشوقنا إليك لم يعد عنه الصبر أن ضاقا

لا سكن الله قلبا عن تذكـركم فلم يطر بجناح الشوق خفاقا [1]

القصيدة يتحقق فيها الوحدة الفنية ، لا بتصور النقاد الذين ينشدون وحدة مثيلة لوحدة أرسطو في تنظيره للمسرحية ، في كتابه فن الشعر، ولكن بمفهوم ترابط الأبيات في النص لا بالصورة المنطقية ، ولكن بالصورة الأدبية التى يصبح فيها النص صورة تعبيرية عن فكر ومشاعر صاحبها اتجاه موقف ما ، دون تبعثر وتشتت للأفكار والصور ،وساعد على وحدة النسيج في النص ، تتابع الفكرة في نسج تصويرى، وتلاحم الفكرة بوجدان الشاعر ، وإن بدا النص يدور حول دفقات شعرية ثلاث ، نزول الشاعر شط الأندلس وتأسيه على ماض زاهٍ ، لقاؤه بدعد ، تذكره لابن زيدون رمز الشاعر العربى الذى عاش يغنى للحب والجمال في هذا المكان ، ولكن لا تنافر بين هذه الدفقات ، وقد صبها الشاعر في قالب فنى ، يقبل تتابعها في صورة فنية جميلة ، فتذكر حضارة هذا المكان وجمال الطبيعة فيه ، ومعالمه الإسلامية ، لا يتعارض مع لقائه لفتاة عربية لاتعرفه ولا يعرفها ، بعد تغير كل شىء ، وهذا الموقف استدعى من تغنى بجمال الحياة وجمال المرأة بالأندلس ، فبهما كانت الحياة جميلة و ناغية.

ومما ورثته هذه القصيدة في بنائها الفنى عن القصيدة التراثية ،استقلال المعنى في كل بيت ، فكل بيت لا ينصهر فيما بعده ، ولا ما قبله ،بل تكون العلاقة بينهما علاقة تجاور وائتلاف ، ومما ورثته - أيضا - هذه القصيدة في بنائها من القصيدة التراثية حسن الافتتاح (أو الاستهلال بتعبير النقاد القدماء) في قوله :

نزلت شطّك بعد البين ولهانا فذقت فيك من التبريح ألوانا

١- راجع : ديوان ابن زيدون ، شـرح وتقديم كرم البسـتانى ط دار صـادر بيروت د. ت ص ٩وما بعدها ، وص٤٥ وما بعدها .

وحسن اختتام القصيدة ، فجاء البيت الأخير كقفل للقصيدة ، ونهاية مكثفة تلصق بالأذن والقلب ،وحكمة بليغة فيها التحسر على الماضى ، في قوله :

فردوس مجد أضاع الخلف روعته   من بعد ما كان للإسلام عنوانا

النبرة الحزينة المشجية شكلت إيقاع النص ، فجاءت الموسيقى حزينة مؤسية ، ولعلنا نلاحظ التلازم بين دلالة معجم الشاعر ، وانتقائه لألفاظه ووقع هذه الألفاظ الموسيقى المشجى للنفوس (البين ، التبريح ، غريبا ، ضلّ سامره ، لا الزمان كما كنا نعرفه ، تشجينا ،لم يبق منك سوى ذكرى ، أين سامرنا ؟ ليس تعرفنى ، أجّج ، نيرانا ، أعطافا مرنحة ، نتغرب ، ولهانا ، هاج منه هوى ، شكواه ، أشجانا ، أضاع الخلف روعته)

إن اختيار مجموعة من الألفاظ للتدليل على ظاهرة ما تمزيق للنص ، ولكن أقصد أن هذه الألفاظ شاركت في النسيج اللغوى للقصيدة، وعملت على خلق معزوفة نغمية حزينة مؤسية ، ساهم في عزفها تآلف الحروف فيما بينها والكلمات في تجاورها ،والصور الفنية في إيحائها ، من بداية القصيدة حتى نهايتها ،نذكر من إيقاع الصورة الفنية في بداية القصيدة (ذقت فيك من التبريح ألوانا) فتوحى هذه الصورة بكره ما ذاقه ، وهذا الكره يبعث الشجى والأسى ، ونذكر لآخر صورة في البيت الأخير (أضاع الخلف روعته) فتوحى بالأثر السلبى المحزن لما حاق بالمسلمين من آثار اختلافهم ،وهذا بعث الأسى والحزن ، وهذا ما نلاحظه على الجو العام للقصيدة .

والقصيدة - بعد - من حيث الوزن الشعرى – كما ذكرنا – تسير على النهج الخليلى ، فهى من وزن البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مكرر) وتقطيع البيت الأول :

نزلت شطّك بعد البين ولهانا

نزلت شط – طك بع – دلبين ول- هانا

//٥//٥ - ///٥ - /٥/٥//٥ - /٥/٥

فذقت فيك من التبريح ألوانا

متفعلن – فعلن – مستفعلن – فاعل

فذقت في – ك منل – تبريح أل – وانا

//٥//٥ - ///٥ - /٥/٥//٥ - /٥/٥

متفعلن - فعلن - مستفعلن - فاعل

وقد دخل على التفعيلة الأولى والثانية والخامسة والسادسة زحاف الخبن (حذف الثانى السكن من السبب الخفيف فتحولت مستفعلن /٥/٥//٥ إلى متفعلن //٥//٥ وفاعلن /٥//٥ إلى فعلن ///٥) ودخل على العروض والضرب علة القطع (وهو حذف ساكن الوتد المجموع ، مع إسكان ما قبله ، فتحولت فاعلن /٥//٥ إلى فاعل /٥/٥).

وهذا (الوزن) كما ذكرنا من قبل يحدث موسيقى نغمية لتكرار التفعيلات على نسق معين ،إضافة إلى تكرار القافية (وانا - وانا - قانا - كانا ...إلخ) وتكرار حرف الروى (النون) وهو حرف نواح ذو نغمة عالية ،مما يساعد على ارتفاع صوت الشجى في القصيدة ،ومجىء القافية مطلقة يساعد على ارتفاع هذا الصوت الشجى .

قال الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوى[1] في قصيدة وطنى :

لم أكن يوم خروجى   من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى   وطنا فيه حبيبى

وطنا فيه أناسى
وبه مسقط راسى
لست ما عشت بناسى
لذة العيش الخصيب
بين أهل وقريب
وصديق وحبيب

لم أكن يوم خروجى   من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى   وطنا فيه حبيبى

عجبا لى يا بلادى!
كيف ضيّعت رشادى؟!
لم أوقف في اجتهادى!
حين فارقت حماك
وتوطنت سواك
بان لى قدر الغريب

١- ولد الشـــاعرأحمد رفيق المهدوى في بلدة فســـاطو بالجبل الغربى عام ١٨٩٨، تعلم في نالوت ، ثم في مصـراته ، وفيها درس الفرنسـية ،في سـن الثالثة عشـرة هاجر على مصـر مع عائلته ،وتعلم بها ونال الشهادة الابتائية من الإسكندرية ، وبدأ يكتب الشعر منذ العشرين من عمره ، عاد إلى ليبيا وأقام في بنغازى ، وعمل ســكرتيرا بمجلس بلديتها ،ثم هاجر مضــطرا إلى تركيا عام ١٩٢٤، ورجع منها عام ١٩٤٦ ،وعين عضوا بمجلس الشيوخ الليبى بعد الاستقلال عام ١٩٥٢، شارك بشعره جلّ المناسبات القومية ، وظل يقرض الشعر حتى وفاته عام ١٩٦١م .

لم أكن يوم خروجى من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى وطنا فيه حبيبى

إن من عاش غريبا
عاش - لاشك - كئيبا
وإذا كان أديبا
عاش مجهولا مضاعا
ينفق العمر التياعا
بين حزن ونحيب
لم أكن يوم خروجى من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى وطنا فيه حبيبى

لم تزدنى ذكرياتى
غير سحّ العبرات
يا لهول الحسرات
حين آوى لفراشى
تلهب الأشواق جاشى
كفراش في لهيب
لم أكن يوم خروجى من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى وطنا فيه حبيبى

أترى يذكر ودى ؟!
أم سلا حبّى لبعدى؟!
ورأى في الناس بعدى
في هواه وخضوعى
ووفائى لحبيبى
لم أكن يوم خروجى من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى وطنا فيه حبيبى

لعل أول ما نلاحظه على شكل القصيدة هو انتهاج الشاعر لشكل الموشحة[1]، مع شيء من التحوير،فالقصيدة تبدأ ببيتين ،يليهما ستة أشطر ،ثم يكرر الشاعر هذين البيتين يليهما ستة أشطر غيرهم ،على هذا الشكل خمس مرات ، ثم تنتهى القصيدة بتكرار هذين البيتين في نهاية القصيدة ،مع التنوع في شكل الروى ، والبيتان حرف رويهما (الباء) وهو نفس الروى لآخر شطر من كل ستة أشطر بين هذين البيتين ، مع التنوع في حرف الروى - أيضا - في هذه الأشطر، السين في (ناسى - راسى - ناسى) والباء في(خصيب - قريب) والدال في (بلادى - رشادى - اجتهادى) والكاف في (حماك - سواك) والباء في (غريبا - كئيبا - أديبا) والعين في (مضاعا - التياعا) والتاء في (ذكرياتى - العبرات - الحسرات) والشين في (فراشى - جاشى) والدال في (ودى - بعدى - بعدى) والعين في (ولوعى - خضوعى).

التنويع في القافية ، ويقصد به في حرف الروى ، على سبيل المجاز ،للبعد عن التكلف في اجتلابها ، نادى به كثير من الشعراء ، ومنهم الشاعر أحمد رفيق المهدوى، وإن كان طموحه التجديد في الوزن والقافية ، ولكن جاءت القصيدة ملبية لمطمح واحد (التنوع في حرف الروى) دون الوزن في قوله :

أما آن للشعر أن يستقل ... ويخلص من ربقة القافية

فقد طال والله تقييــده ... بتقليدنا الأعـصر البالية

إلام تسير بوزن الخليل ... ونرسف في قيدها العائق

فيا شاعر العصـر جدد لنا ... من الوزن غير ما نعرف

١- عرف فن الموشــح عند الأندلســيين ، وقد جاء هذا الفن نتاجا لمتطلبات البيئة الأندلســية،حيث الطبيعة الفاتنة،وانتشـار اللهو والطرب،وجاء شـعرهم معبرا عن بيئتهم، لذا احتاج إلى شـكل موسـيقى ،يتصـف بالخفة والتنوع والطرافة،ومن أشـهر من كتب الموشـح من الأندلسـيين ابن زهر، وابن سـهل ،ولسـان الدين بن الخطيب،ويبدأ الموشـــح بمطلع يتكون من شـــطرين،أو أربعة ، يليه الدور، وهو مجموعة الأبيات التي تلى المطلع،ويتكون من مجموعة من الأقسام، لاتقل عن ثلاثة،ويمكن أن تصل إلى خمسة، بشـــرط الالتزام بنفس العدد في بقية الموشـــح، ويتكون البيت في الموشـــح من الأغصـــان (مجموعة الأقســام بعد المطلع) ثم القفل ،ثم تختتم بالخرجة، وهى آخر قفل في الموشـــح ،والموشـــح الذى لا يبدأ بالمطلع يسمى بالموشح الأقرع .

راجع : ابن سناء الملك : دار الطراز في عمل الموشحات تحقيق جودت الركابى ط دمشق عام ١٩٤٩ ص٢٥ ومابعدها.

فقد التزم الشاعر بالوزن الخليلى ، كما التزم شعراء الموشحات من قبل بالوزن ونوعوا في القافية ، فالقصيدة من البحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مكرر) وبحر الرمل كما يقول د . عبد الرحيم كنوان " من أهم بحور الشعر العربى ، لما تتميز به تفعليته المكررة فاعلاتن ست مرات ، ولتكرير "فا / تن" في كل تفعيلة مع تموقع الوتد "علا" وسطهما ، مما يسهم في تليين الإحساس وانسيابه ، ويتضح هذا من سبب تسميته " رملا " لأن الرمل نوع من الغناء ، يخرج من هذا الوزن، فسمى بذلك ، وقيل سمى رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب ، وانتظامه كرمل الحصير الذى نسج به ، يقال : رمل الحصير ، إذا نسجه والمرمول به :رمل فضلا عن هذا التكرير الوارد في تفعيلاته ، فإن تأثيره كامن في إيقاعه ، الذى يقوم بدور التشكيل النصى [1] ولإيقاعه العذب استخدمه كثير من شعراء الموشحات ، لأنهم وجدوا فيه ضالتهم في تنويع النغم وعذوبته ، والشاعر أحمد رفيق المهدوى -كما ذكرنا - يقتفي في هذا النص نهج الموشحة .

القصيدة من مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن مكرر) والأشطر الشعرية تتكرر على وزن (فاعلاتن فاعلاتن) وتقطيع البيت الأول كالآتى :

لم أكن يوم خروجى   من بلادى بمصيب

لم أكن يو - م خروجى من بلادى - بمصيبى

/٥//٥/٥- ///٥/٥   /٥//٥/٥ - ///٥/٥

فاعلاتن - فعلاتن   فاعلاتن - فعلاتن

وقد دخل على التفعيلة الثانية والرابعة زحاف الخبن (حذف ثانى السبب الخفيف ، فتحولت فاعلاتن /٥//٥/٥ إلى فعلاتن ///٥/٥) .

ومن مظاهر الموسيقى الخارجية تكرار القافية في البيتين المكررين (صيبى - بيبى) وقد نوع الشاعر في حرف الروى - كما ذكرنا - الباء في البيتين المكررين وفي آخر شطر من التشطيرات الستة ،والسين في التشطيرات الثلاثة الأولى ، والباء في الشطرين التاليين ،إضافة الشطر السادس الذى التزم به في نهاية الشطر السادس في كل مجموعة أشطر ،وتكرار حرف روى واحد في أول ثلاثة أشطر ، وتكرار حرف واحد في الشطرين اللذين يتبعهما في الأشطر الخمس التى بنى الشاعر عليها قصيدته ،ومن مظاهر الإيقاع التوازن بين الكلمات في آخر الأشطر مثل (أناسى - راسى - ناسى) و (خصيب- قريب - حبيب) و (بلادى - رشادى - اجتهادى) و (حماك - سواك) و (غريبا - كئيبا - أديبا) و(مضاعا - التياعا) و (ذكريات - عبرات - حسرات) و(فراشى - جاشى) و (ودى - بعدى - بعدى) و(ولوعى - خضوعى) بل والتوازن بين الكلمات آخر السطر السادس من كل مجموعة أسطر (حبيب - غريب- نحيب- لهيب - حبيبى.

---

١ - راجع : عبد الله كنوان : من جماليات إيقاع الشعر العربى ص ٤٧.

إن النص معزوفة موسيقية حزينة ، تتجاوب كل الأصوات الموسيقية في خلقه ، ما بين الوزن الشعرى ، وحرف الروى الموحد - كما ذكرنا - بين البيتين المكررين والشطر السادس من الأشطر الستة بعد البيتين اللذين تتمحور عليهما حركة إيقاع القصيدة ، والحرف الأخير في الأشطر الشعرية ،و اتفاق الثلاثة أشطر الأولى في نفس الروى ، ثم الاثنين التاليين ، إضافة إلى التوازن بين الكلمات، والموسيقى الداخلية التى تنبع من تآلف الحروف داخل الكلمات ، والجمل داخل النص الشعرى ، ليعزف لنا سيمفونية موسيقية ، مطبوعة بعاطفة الحزن التى تصبغ النص برمته من بدايته لنهايته .

الحنين إلى الوطن – كما مر بنا – موضوع قديم منذ العصر الجاهلى ، حيث عبر الشعراء في مقدمة قصائدهم عن حزنهم لرحيل المحبوبة وخلاء الديار ، وتغنى به كثير من الشعراء نذكر منهم أبو تمام في العصر العباسى ...إلخ ، ولكن موهبة الشاعر الفنية ،وامتلاكه لأدواته جعلت القصيدة ذات مذاق فنى خاص ، وهذا ما نلاحظه في قصيدة المهدوى ، الذى عبر بصدق عن غربته وحنينه إلى وطنه في لهجة مؤسية حزينة ، وبدأ قصيدته بتوبيخ ولوم لنفسه ، لاتخاذه هذا القرار الخاطىء ، بل وكرر هذا البيتين ست مرات في القصيدة ، لتوكيد ندمه وعدم توفيقه في قراره :

لم أكن يوم خروجى من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركـى وطنا فيه حبيبـى

وأكّد الشاعر لندمه في البيت الأول باستخدامه النفي للفعل الماضى ، الذى يدل على التحقق (لم أكن) وبحرف الباء في خبر كان (بمصيبى) فهذا التعبير لو استبدل بغيره ، كقولنا (قرارى ترك وطنى قرارخاطىء) ما أدى المعنى بالصورة الفنية التى جاء بها نسق الشاعر ، ويؤكد لكلامه في البيت الثانى بالتعجب في (عجبا) لاستغرابه ويزيد هذا الاستغراب والعجب قوله أنه ترك (الحبيب)

هذان البيتان محور ارتكاز لتجربته الشعرية انطلق منهما ، واختتم القصيدة بهما ، وجعلهما في لحمة القصيدة نهاية لدفقة شعورية من الدفقات الخمسة التى بنيت عليها القصيدة ،وكأن هذين البيتين نشيد تردده جوقة ، بعد كل دفقة شعورية في القصيدة ، وفي لحمة متماسكة مع بنية النص ، يربط بينهما شعور الأسى والحزن ، وفي كل دفقة يعمق بعدا من أبعاد التجربة ، يبدأها بتصوير العلاقة الوطيدة بالوطن المحبوب (حيث مولده وأهله وأحبائه وأقربائه وأصدقائه) وفي قوله (وطنا) تعظيما لهذا الوطن.

وفي قوله (به مسقط راسى) تعبير عن مدى ارتباط المرء بالمكان الذى ولد فيه ، وقديما قال أبو تمام :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الدنيا يألفه الفتى وحنينه أبد ا لأول منزل

ويؤكد هذا الارتباط بالنفي والباء في قوله (لست ما عشت بناسى) وفي قوله (لذة العيش) تعبير عن جمال الحياة في أرض الوطن ،واللذة ترتبط بمدى استساغة المتذوق لما يستطعمه ،وفي قوله (بين أهل ، وقريب ، وصديق، وحبيب) تفصيل لقوله (أناسى) وهذا التفصيل يستوعب لعلاقة الشاعر بالناس في الوطن ، ثم يختم هذه الدفقة بتكرار البيتين السابقين ، كنهاية للدفقة الشعورية ، ورد فعل لتوبيخ نفسه ، الذى ترك المعيشة في أرض الوطن بعد هذه اللذاذة .

الدفقة الشعورية الثانية امتداد للأولى ، فيكرر عجبه لترك الوطن ، ويقرر بأن ما فعله كان بعيدا عن العقل والرشاد ، وفي الاستفهام بقوله (كيف ضيعت رشادى ؟!) توبيخ لنفسه ، وفي التعبير بقوله (حماك) تجسيد للأمن والأمان الذى يستشعره الإنسان في وطنه ، وفي قوله (توطّنت) يوحى بإرغامه لنفسه بالاغتراب.

وفي الدفقة الثالثة يذكر لحياته البائسة في الغربة ، ومن خلال هذا المعجم اللغوى المكثّف (عاش كئيبا – مجهولا مضاعا – ينفق العمرالتياعا – بين حزن ونحيب) و قوله (ينفق) إيحاء بالضياع ، لما يتضمنه فعل أنفق من إسراف ، وفي قوله بين حزن ونحيب ، فيها تخيير بين أمرين مؤسفين ، مما يزيد الشجى والأسى ، ثم يختتم الدفقة الشعورية بالبيتين السابقين ،لما ذكرناه من قبل .

والدفقة الرابعة امتداد للدفقة السابقة للحياة في الغربة ، من خلال تذكره للوطن ،فهذه الذكرى مبعث للبكاء والحسرة ،والتألم الذى يضجع مرقده ، وقد تضافر المعجم اللغوى في التعبير عن هذه المشاعر، في قوله (غير سحّ العبرات) يدل على اقتصار نتيجة الذكرى على البكاء الطويل ، وفي قوله (يا لهول الحسرات) أسلوب تعجب ، يبرز مدى التألم والحسرة ، وفي تصويره لأرقه - نتيجة ذكرى الوطن - بالفراش في النار ، هذا التصوير يجسد للحظة التى يعيشها الشاعر بهذه الصورة ، مما يعمق مشاركة المتلقى له في محنته وأساه ، ثم ينهى الدفقة الشعورية بالبيتين كما عهدنا .

الدفقة الخامسة يتوسل فيها للوطن بألا ينساه ، فهو مازال على عهده وحبه ، وله وفي ، ولم يستخدم ضمير المخاطب في توسله ، ولكنه استخدم ضمير الغائب ، تأدبا مع الوطن ، وفي سؤاله : أم سلا حبّى لبعدى؟! استنكار ونفي ، يؤكد مدى العلاقة الوثيقة بينه وبين الوطن ، وفي تعبيره عن مدى التلاحم بالوطن ، عبر بالمعجم اللغوى (ولوعى – ضوعى – حبيبى) ثم اختتم الدفقة الشعورية بالبيتين كما عهدنا ، كقفل للقصيدة وتوكيدا لندمه في هجرته للوطن .

القصيدة وحدة فنية متلاحمة ،حيث تتآزر الدفقات الشعورية فيما بينها لتصنع نسيجا فنيا متكاملا ،معبرا عن حزن الشاعر وأساه في البعد عن وطنه ، وحياته المؤلمة في الغربة ، ومدى الشوق الذى يعتريه اتجاه وطنه ، وتتجاور بنيات النص فيما بينها دون تنافر أو نشوز ، وقد عمل على ذلك وحدة رؤى الشاعر ، وشيوع الحزن والأسى في أرجاء القصيدة ، ومقدرة النسيج اللغوى على الربط والتلاحم بين أجزائه .

وقد لجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ التصويرية ، التى ترسم مشهدا ، وتصف حالة ، ففي نهاية القصيدة يتمثل المتلقى القصيدة في صورة الشاعر الحزين بعيدا عن وطنه ، ما بين حزن ونحيب ، يعيش ملتاعا مضاعا ،وأسى الذكرات الذى كاد يعصف به ، فيذرف الدموع الغزار ، ويتوسل إلى وطنه ألا ينساه ، ولا ينسى وداده وحبه له ، ولم يلجأ الشاعر - كثيرا - إلى رسم الصورة الجزئية التى تدور في فلك التشبيه والاستعارة والكنية إلا قليلا ، وفي إطار المشهد العام للنص ،فلم نر سوى هذه الصور الجزئية ، لذة العيش الخصيب حيث صوّر العيش في صورة حسية ، ليوحى بمدى جمال الحياة في ظل الوطن ، وفي قوله حين فارقت حماك صور الوطن الذى هو شيء معنوى بشيء حسى له حمى ، ليبرز مدى الأمان والسكينة التى يستشعرها الإنسان في وطنه ، والتى قد فقدها الشاعر ،وفي قوله ينفق العمر التياعا، صور العمر الذى هو شيء معنوى بشيء حسيء ينفق ، إيحاء بالضياع ، وفي قوله كفراش في لهيب صور نفسه في توتره وقلقه بالفراش الذى يتقلب في النار، وجاءت هذه الصور في نسيج المشهد الذى ينسجه الشاعر ، في مجموعة المشاهد المتجاورة في ربقة من التآلف والتلاحم .

والنص - بعد - يجمع بين التقليد والتجديد ، فهو يعبر عن تجربة ذاتية عاشها صاحبها ، فعبر بصدق عنها ، في قالب يحمل من سمات التراث شكل الموشح مع التحوير والتطوير ، فتنوعت حركة إيقاع القصيدة ، مما عمل على ثراء النص ،وإن كان الموضوع نفسه (الحنين إلى الوطن) موضوعا تراثيا ، ولكن المعالجة الفنية المتميزة جعلت للنص مذاقا خاصا ، ولعل جمال النص يظهر في جذب المتلقى ومعايشته للشاعر في مأساته وشجونه ، فأجمل الشعر من يشعر المتلقى فيه أن الشاعر يعبر عما لم يستطع التعبير - هو - عنه ، فالقارىء يندمج مع النص ويعايشه ، ويشارك صاحبه في مشاعره وأساه ، وهذا دليل على نجاح تجربة الشاعر الفنية .

ولكن رغم بعض الظواهرالفنية التراثية في النص ، نجد تجديدا في الأداء ، وفي شيوع ظاهرة الحزن وهذا ملمح رومانسى ، وفي تحقق وحدة النص ،وفي التصوير الفنى الذى لم يعد يدور في فلك القصيدة العربية القديمة ، حيث الصورة الجزئية التى تهدف إلى توضيح المعنى وشرحه ، بل وجدنا الصورة تلتحم ببنية النص لتخلق عملا فنيا رائعا ، وتجسد تجربة فنية عايشها صاحبها واقعيا ووجدانيا ، وهذا هو غرض الصورة في النقد الحديث .

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

البارودى (محمود سامى بك البارودى)

- ديوان البارودى ج ١ ، تحقيق وتصحيح وضبط وشرح على الجارم ومحمد شفيق معروف ، ط دار المعارف عام ١٩٧٠
- ديوان البارودى ج٢،تحقيق وتصحيح وضبط وشرح على الجارم ومحمد شفيق ط دار المعارف عام ١٩٧١.
- ديوان البارودى ج٣ تحقيق وتصحيح وضبط وشرح محمد شفيق معروف ط دار المعارف عام ١٩٧٢.
- ديوان البارودى ج٤ تحقيق وتصحيح وضبط وشرح محمد شفيق معروف ط دار المعارف عام ١٩٧٤.

إبراهيم (حافظ إبراهيم)

- ديوان حافظ إبراهيم ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبيارى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠ - وطبعة ط دار الكتب المصرية عام ١٩٣٩ .

الجارم (على الجارم)

- ديوان على الجارم ط٣ الدار المصرية اللبنانية عام ١٩٩٧.

باشراحيل (عبد الله باشراحيل)

- الأعمال الشعرية عبدالله باشراحيل ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ عام ٢٠٠٣ ج١ .

الجواهرى (محمد مهدى الجواهرى)

- المختار من شعر الجواهرى " مختارات" ج١ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة القاهرة عام ٢٠٠٢م

الرصافي (معروف الرصافي)

- المختار من شعر الرصافي ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة القاهرة عام ٢٠٠١م

شوقى (أحمد شوقى)

- الشوقيات شرح وتعليق يحيى الشامى ط دار الفكر العربى ١٩٩٦ ، وط . المكتبة التجارية الكبرى بمصر تحقيق محمد سعيد العريان عام ١٩٧٠ - و ط . القاهرة ١٩٥٠.

صبرى (إسماعيل صبرى)

- ديوان إسماعيل صبرى صححه وشرحه ورتبه الأستاذ أحمد الزين وجمعه حسن رفعت بك ،ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة عام ١٩٣٨.

عبد المطلب (محمد عبد المطلب)

- ديوان محمد عبد المطلب القاهرة د .ت.

الكاشف (أحمد الكاشف)

- ديوان الكاشف ط . القاهرة القاهرة ١٩١٣ م أحمد الكاشف .

المحجوب (محمد أحمد المحجوب)

- قصيدة الأندلس المفقود ، من كتاب الأدب والنصوص (السباعى بيومى وآخرون) ط الدار العربية للكتاب ليبيا عام ١٩٨٥.

محرم (أحمد محرم)

- ديوان أحمد محرم ط . القاهرة عام ١٩١٠ م.

المهدوى (أحمد رفيق المهدوى)

- قصيدة وطنى من كتاب الأدب والنصوص (السباعى بيومى وآخرون) ط الدار العربية للكتاب ليبيا عام ١٩٨٥.

نسيم (أحمد نسيم)

- ديوان أحمد نسيم ط. القاهرة ١٣٢٦ هجريا.

ثانيا : المراجع العربية القديمة :

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى)

- الموازنة بين أبي تمام والبحترى ، تحقيق محيى الدين محمد عبد الحميد ، ط. دار المسيرة ، بيروت د. ت .

ابن الأثير (ضياء الدين)

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د. أحمد الحوفي و د. بدوى طبانة ط. نهضة مصر عام ١٩٥٩.

الأصفهانى (أبو الفرج الأصفهانى)

- الأغانى ط. دار صعب د. ت. - وطبعة مؤسسة جمال للطباعة والنشر بيروت لبنان د. ت طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية ، تحقيق مجموعة من الأساتذة بإشرف محمد أبو الفضل إبراهيم .

أبو تمام (حبيب بن أوس)

- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ط ٣. دار المعارف د . ت .

أبو سلمى (زهيربن أبي سلمى)

- ديوان زهيربن أبي سلمى ط المكتبة الثقافية .بيروت لبنان د . ت .

أبو نواس(الحسن بن هانىء)

- ديوان أبي نواس ط دار صادر بيروت د.ت.
- شرح ديوان أبي نواس منشورات الشركة العالمية للكتاب ، دار الكتاب اللبنانى، دار الكتاب العالمى عام ١٩٨٧ .

بن ثابت (حسان بن ثابت)

- ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق سيد حنفي حسنين ط دار المعارف ١٩٨٢.

الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى)

- الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ط . دار القلم – بيروت لبنان د. ت .

بن جعفر (قدامة بن جعفر)

- نقد الشعر ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ط مكتبة الكليات الأزهرية ط١ ١٩٨٧ .

بن حجر (امرؤ القيس بن حجر)

- - ديوان امرىء القيس بن حجر تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط ٣ دار المعارف د .ت

الخفاجى(ابن سنان أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد الخفاجى)
- سر الفصاحة ط المطبعة الرحمانية بمصر عام ١٩٣٢م .
بن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون)
- مقدمة ابن خلدون ط دار الكتاب اللبنانى بيروت د.ت .
الذبيانى (النابغة الذبيانى)
- ديوان النابغة الذبيانى : تحقيق وشرح كرم البستانى،ط.دار صادر بيروت د .ت.
ابن رشيق(أبو على الحسن بن رشيق)
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق محمد محيى الدين عبد الحمديد ، ط دار الجيل١٩٧٢.
الرمانى (أبو الحسن بن عيسى بن على)
- النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام ،ط ٢ دار المعارف عام ١٩٦٨ .
ابن زيدون
- ديوان ابن زيدون ، شرح وتقديم كرم البستانى ،ط دار صادر بيروت د. ت
الشنتمرى(الأعلم الشنتمرى)
- أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، اختيار الأعلم الشنتمرى ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى في الآفاق الجديدة ، بيروت ط٣ عام ١٩٨٣ .
العسكرى(أبو هلال العسكرى الحسن بن عبد الله بن سهل)
- الصناعتين (الكتابة والشعر)تحقيق د. مفيد قميحة ط دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط١ عام ١٩٨١، و تحقيق على محمد البجاوىومحمد أبو الفضل إبراهيم ط المكتبة العصرية صيدا بيروت عام ١٩٨٦ .
الفارابى (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان)
- الموسيقى الكبير تحقيق غطاس عبد الملك خشبة مراجعة د. محمود أحمد الحفنى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة د.ت .
ابن قتيبة(أبو محمد بن عبد الله بن مسلم)
- الشعر والشعراء ط دار الثقافة بيروت د. ت
القرطاجنى (أبو الحسن حازم القرطاجنى)
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ط دار الغرب الإسلامى ،بيروت ط ٣ عام ١٩٨٦.
المتنبى (أبو الطيب أحمد بن الحسين)
- العرف الطيب في شرح ديوان أبى الطيب (المتنبى) للشيخ نصيف اليازجى ط دار صادر بيروت د . ت .

المخزومى (عمر بن أبي ربيعة المخزومى)

- ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومى القرشى ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة عام ١٩٧٨ .

المرزبانى (أبو عبيد الله محمد بن عمران)

- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق على محمد البجاوى ط دار الفكر العربي ، القاهرة د. ت .

ابن المعتز (عبد الله بن المعتز)

- ديوان شعر ابن المعتز تصنيف أبي بكر محمد بن يحيى الصولى ، تحقيق د . يونس أحمد السمرائى ، ط . عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع لبنان عام ١٩٩٧.

الملك (ابن سناء الملك)

- - دار الطراز في عمل الموشحات تحقيق جودة الركابي ط دمشق عام ١٩٤٩.

ثالثا: المراجع العربية الحديثة :

أبو ديب (د ٠ كمال أبو ديب)

- في البنية الإيقاعيه للشعر العربي (نحو بديل جذرى لعروض الخليل بن أحمد ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) دار العلم ط عام ١٩٨١.

أبو زيد(د. نصر حامد أبو زيد)

- نقد الخطاب الدينى ط سينا للنشر ط٢، عام ١٩٩٤.

أدونيس (على أحمد سعيد)

- زمن الشعر ط ٢. دار العودة بيروت د. ت .
- في قصيدة النثر مجلة شعر العدد ١٤ ربيع ١٩٦٠

الأسد (د . ناصر الدين الأسد)

- عناصر التراث في شعر شوقى – مجلة فصول المجلد الثالث ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٢ .

(إسماعيل) د. عز الدين إسماعيل

- التفسير النفسى للأدب ط . دار المعراف عام ١٩٦٣.
- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)ط دار الفكر العربي عام ١٩٧٤ .
- آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر ط . دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٣.
- الأدب وفنونه الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ط٥ ١٩٧٣.

أنيس (د.إبراهيم أنيس)

- موسيقى الشعر ط دار العلم بيروت د٠ ت. و موسيقى الشعر العربي ط . مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٧٤ .

بدوى (د. عبده بدوى)

- دراسات في النص الشعرى (العصر الحديث) ط ١. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع عام ١٩٩٧ .

برجاوى (عبد الرؤوف برجاوى)

- فصول في علم الجمال ط . دار الآفاق الجديدة بيروت د.ت .

البطل (د. على البطل)

- أحمد شوقى وأزمة القصيدة التقليدية مجلة فصول مجلد ٣ العدد١ عام ١٩٨٢.

بلمليح (إدريس بلمليح)

- القراءة التفاعلية (دراسة لنصوص شعرية حديثة) ط ١. دار توبقال للنشر عام ٢٠٠٠.

- شعرية التناص ، دراسة ضمن مجموعات دراسات بعنوان صورة الحبيب بين المقدس والدنيوى في شعر عبد الله باشراحيل ، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام ٢٠٠٥.
تليمة (د . عبد المنعم تليمة)
- مداخل إلى علم الجمال الأدبي ط دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة عام١٩٧٨ .
جبرا (جبرا إبراهيم جبرا)
- الحداثة في الشعر والجمهور ، مجلة فصول المجلد ١٥ العدد٢ صيف ١٩٩٦.
الجرارى (عباس الجرارى)
- فنية التعبير في شعر ابن زيدون مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ط١ عام ١٩٧٧.
حسين (د. طه حسين)
- حافظ وشوقى ط .دار المعارف د. ت
الدسوقى (د. عمر الدسوقى)
- في الأدب الحديث ج ٢ ط ٧. دار الفكر العربي د . ت..
الرباعى (د. عبد القادر الرباعى)
- جماليات المعنى الشعرى (التشكيل والتأويل)، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩.
الزاكى (عبد القادر الزاكى)
- من النموذج النصى إلى النموذج التفاعلى للقراءة: تحليل عملية القراءة من خلال سيكولوجية القراءة ـ ضمن كتاب نظرية التلقى إشكالات وتطبيقات، الرباط ١٩٩٣م.بإشراف أحمد بو حسن .
زايد (د . على عشرى زايد)
- عن بناء القصيدة الحديثة ط مكتبة دار العلوم ط ١٩٧٩ .
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، عام ١٩٧٨.
الزركلى : (خير الدين الزركلى)
- الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستشرقين ط٣ بيروت عام ١٩٦٣.
زكى (د. أحمد كمال زكى)
- النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهاته) ط . دار النهضة العربية العربية للطباعة والنشر بيروت د. ت .
السحرتى (مصطفي عبد اللطيف السحرتى)

- الشعر المعاصرعلى ضوء النقد الحديث ، مطبعة المقتطف والمقطم عام ١٩٤٨.
سند (د. إبراهيم سند الجندى)
- حافظ إبراهيم ط . دار المعارف د.ت .
السيد (د . أمين على السيد)
- في علمى العروض والقافية ط دار المعارف د . ت .
شوكت (د . محمود حامد شوكت ود . رجاء عيد)
- مقومات الشعر العربى الحديث والمعاصر ط . دار الفكر العربى عام ١٩٧٥.
صالح(د . بشرى موسى صالح)
- الصورة الشعرية في النقد العربى الحديث ط المركز الثقافي العربى بيروت ط١ عام ١٩٨٤ .
الصالحى (محمد الصالحى)
- شيخوخة الخليل منشورات اتحاد كتاب العرب يونيه٢٠٠٣.
الصكر (حاتم الصكر)
- ترويض النص دراسة للتحليل النصى في النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات) ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٨م.
ضيف (د. شوقى ضيف)
- دراسات في الشعر العربى المعاصر ط ٨. دار المعارف د.ت .
- شوقى شاعر العصر الحديث ط . دار المعارف د.ت .
- في النقد الأدبى .ط ٨. دار المعارف د. ت .
- البارودى رائد الشعر الحديث . ط دار المعارف د. ت
طبانة (د . بدوى طبانة)
- التيارات المعاصرة في النقد الأدبى ط دار الثقافة بيروت لبنان عام ١٩٨٥
الطرابلسى (د . محمد الهادى الطرابلسى)
- شعر على شعر (معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة)- مجلة فصول المجلد الثالث ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٢.
عبد اللطيف (د. محمد حماسة عبد اللطيف)
- الإبداع الموازى(التحليل النصى للشعر)ط.دار غريب للطباعة والنشر عام ٢٠٠١ .
عثمان (د . عبد الفتاح عثمان)
- الصورة الفنية في شعر شوقى - مجلة فصول مجلد ٣ العدد الأول أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر عام ١٩٨٢.
العجيمى (محمد الناصر العجيمى).

- المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعرى (البنيوية نموذجا) مجلة فصول المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع فبراير ١٩٩١م
العشماوى (د. محمد زكى العشماوى)
- دلائل القدرة الشعرية عند شوقى - مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الأول أكتوبر ونوفمبر وديسمبر عام ١٩٨٢ .
العقاد (عباس محمود العقاد)
- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ، كتاب الهلال عام ١٩٧٢.
العقاد (عباس محمود العقاد)والمازنى (إبراهيم عبد القادر المازنى)
- الديوان في النقد والأدب ط مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر (كتاب الشعب) ط ٤ القاهرة عام ١٩٩٧ ج١ .
العلاق (د. على جعفر العلاق)
- الشعر و التلقي دراسة نقدية ط دار الشروق عام ١٩٩٧.
عونى (حامد عونى)
- المنهاج الواضح للبلاغة ، الناشر مكتبة الجامعة الأزهرية القاهرة د. ت
عياد (د . شكرى محمد عياد)
- موسيقى الشعر العربى ط دار المعرفة الجامعية القاهرة عام ١٩٦٨.
غريب (روز غريب)
- - النقد الجمالى وأثره في النقد العربى ط دار الفكر بيروت عام ١٩٩٣.
فخر الدين (د . جودت فخر الدين)
- شكل القصيدة العربية في النقد العربى حتى القرن الثامن الهجرى ط دار الآداب بيروت عام ١٩٨٤ .
فضل (د. صلاح فضل)
- نظرية البنائية في النقد الأدبى ط٣ دار الآفاق الجديدة بيروت عام ١٩٨٥.
- تحولات الشعرية العربية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – مهرجان القراءة للجميع عام ٢٠٠٢
كنوان (د. عبد الرحيم كنوان)
- من جماليات إيقاع الشعر العربى ط ١ دار أبي رقراق للطباعة والنشر الرباط عام ٢٠٠٢ .
مخافي (حسن مخافي)
- القصيدة الرؤيا دراسة في التنظير الشعرى ، منشورات اتحاد كتاب العرب عام ٢٠٠٣ .

- مسألة البديل العروضى للخليل – مجلة فصول ج٢ المجلد السادس يناير وفبراير ومارس ١٩٨٦ .

مفتاح (محمد مفتاح)

- تحليل الخطاب الشعرى استراتيجية التناص ، ط٣المركز الثقافي العربى – الدار البيضاء ١٩٩٢

المناصرة (عز الدين المناصرة)

- علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتى تفاعلى ، ط . دار مجدلاوى للنشر والتوزيع ، عمان الأردن عام ٢٠٠٦.

مندور (د. محمد مندور)

- الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الأولى)ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام ١٩٨٢ .
- النقد المنهجى عند العرب ط . دار نهضة مصر القاهرة عام ١٩٧٢.
- النقد والنقاد المعاصرون ط دار نهضة مصر د.ت .

موافي (عبد العزيز موافي)

- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٦ .

الموسوى (محسن جاسم الموسوى)

- مرجعيات نقد الشعر - مجلة فصول – المجلد الخامس عشر ، العدد الثالث خريف ١٩٩٦.

ناظم (حسن ناظم)

- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.

النويهى (د. محمد النويهى)

- قضية الشعر الجديد ط مكتبة الخانجى ودار الفكرر ط٢ عام ١٩٧١ ،نيويورك عام ١٩٦١م

هلال (د. محمد غنيمى هلال)

- النقد الأدبي الحديث النقد الأدبي الحديث ط دار الثقافة دار العودة بيروت عام ١٩٧٣. وط . دار نهضة مصر د.ت .

هيكل (د. أحمد هيكل)

- تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية) ط.دار المعارف عام ١٩٨٧م .

- انفتاح النص الروائى ، ط ١ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء عام ١٩٨٩.

رابعا :المراجع الأجنبية المترجمة :

آبر كرمبى (لاسل آبر كرمبى)

- قواعد النقد الأدبي ، ترجمة د. محمد عوض محمد . ط لجنة التأليف والترجمة والنشر عام ١٩٥٤وعام ١٩٦٣ .

أرسطوطاليس

- كتاب أرسطو طاليس في الشعر - نقل أبي بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربي - حققه مع ترجمة حديثه د. شكرى محمد عياد - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٧٦.

إيكو (إمبرتكو إيكو)

- القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلى في النصوص الحكائية)، ترجمة: أنطون أبو زيد ط المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط ١، عام ١٩٩٦.
- - التأويل والتأويل المفرط ترجمة ناصر الحلوانى ـ طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٦.

جويو (جان مارى جويو)

- مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة د. سامي الدروبي ط دار اليقظة العربية للتأليف و النشر دمشق عام ١٩٥٦ .

دور(اليزابيث دور)

- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ،ط . فرانكلين . بيروت – نيوورك عام ١٩٦١م

ريتشاردز (أ . أ ريتشاردز)

- مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د. مصطفي بدوى مراجعة د. لويس عوض ، ط وزارة الثقافة والإرشاد القومى المؤسسة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ .

فيشر (أرنست فيشر)

- ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ط دار الحقيقة بيروت د.ت

كروتشه (بندتو كروتشه)

- المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة د . سامى الدروبي ،ط . دار المعارف القاهرة ١٩٤٧.

كوهن (جون كوهن)

- بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى ط دار توبقال للنشر الدار البيضاء د.ت.

الخـــاتمـــة

شعر مدرسة الإحياء امتداد للشعر العربى في أجمل نماذجه المشرقة ، و هذه البداية لها ما يبررها لطبيعة المرحلة ، فلم يعد ذوق المتلقى ، ولا الشاعر نفسه كان مهيأ لحركة التطور التى تحدث طفرة فنية ، أوفجوة كبيرة بين حركة الشعر هذه الفترة وما قبلها ، لذا كان التراث ماثلا في كل مكونات هذه القصيدة ،فيما عرف بعد ذلك في مجال النقد بـــ (التناص) ،وقد اتخذ التناص في شعر مدرسة الإحياء عدة صور فنية منها استيحاء الروح الشعرية القديمة وتمثل الشعر العربى في صورته المشرقة ، مع اختلاف صور ودرجات هذا التمثل من شاعر لآخر ، وهذا هو النوع الأول من التناص عند جيرار جينيت علاقة حضور مشترك بين نصين ، وعدد من النصوص بطريقة استحضارية ، وأطلق محمد بنيس على هذا النوع هو النوع الأول الاجترار(حيث تعامل الشعراء في عصور الانحطاط مع النص الغائب بوعى سكونى ، وأصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل هويته مع إعادة كتابة له بوعى سكونى) وجدنا ذلك في الالتزام بشكل القصيدة ، بداية من بنائها ،على عدة أغراض ، تبدأ بالغزل ،ثم حسن التخلص إلى موضوع القصيدة ،مع الاحتفاظ بالمعجم اللغوى القديم ، وكذلك الصور التقليدية المنتزعة من هذا التراث ،والأبيات الحكمية ، واعتبار البيت وحدة مستقلة تنتهى دلالته بحرف الروى ، ومن صور التناص عند شعراء مدرسة الإحياء ما أطلق عليه محمد بنيس (الامتصاص) وعرفه بأنه مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب ، وهو القانون الذى ينطلق منه أساس أهمية هذا النص وقداسته ، فالامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده ، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية ، لم يكن يعيشها في المرحلة التى كتب فيها ، ويطلق عليه سعيد يقطين المتناص ، وقصد به بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى ،بحيث لا يمكن فصل إحدى البنيتين عن الأخرى وفي هذه الصورة من التناص تتجسد الغاية الفنية من التناص ، في خلق معنى جديد من خلال الإفادة من نصوص أخرى ، لاتظهر - واضحة - في النص الثانى ،ولكن هذا النوع من التناص يُفَعَّل في شعر هذه المدرسة ، لدوران هذه الإفادة النصية في فلك البيت الواحد ، والصورة الثالثة من صور التناص في شعر مدرسة الإحياء ما يطلق عليه الملحق النصى ، ويتمثل هذا في المعارضات ، التى يلتزم فيها الشاعر بالبحر الشعرى وبحرف روى القصيدة التى عارضها ، بل وفي كثير من الأحيان بمعانيها ،ليظهر الشاعر الحديث مدى تفوقه ، وقد أصاب الشاعر أحمد شوقى في هذا المنحى ، عندما جاء شعره في المعارضات بتصور جديد ،أو قل قراءة جديدة لنص قديم ،والصورة الرابعة من صور التناص (التناص الخارجى)

وفيه لا يلجأ الشاعر إلى تداخل نص بنص من خلال التشكيل اللغوى ، بل يغلب على النص التناص في الإطار العام للقصيدة ، فالعلاقة بين النص المنتج والنص التراثى تتمحور في (سرد الحدث التاريخ شعرا) أى تحويل المنثور إلى منظوم ، لقيمة أخلاقية وهى الاعتزاز بالماضى ، وأخذ العبرة منه ، وفي ظنى هذه الصورة هى أقل الصور جودة لأن هدفه تعليم التراث ، بنظم الأحداث التاريخية شعرا ،أى لانجد فيها من الشعر سوى الوزن والقافية ،وأوضح مثال لذلك قصيدة شوقى كبار الحوادث بوادى النيل، وعمريات حافظ إبراهيم .

التناص عند مدرسة الإحياء لم يؤت ثماره الفنية لأنه لم يحقق الغاية من التناص في دمج نصوص أخرى بمجرى النص ، سواء أأشار إليها الشاعر أم لم يشر إليها ؟ وإنما جرى في الغالب حول محاكاة القالب الفنى القديم ، وتقليده التقليد الذى يأخذ شكل النسخ ،لا لصنع نص جديد ، له ملامحه الفنية الخاصة به ، وفي القليل منها جاء التناص إيجابيا في خلق معنى جديد من معنى شعرى قديم ، دون الإشارة إلى صاحب النص السابق ، ولكن ذهب جمال هذا النوع في دوران المعنى في فلك بيت شعرى ، لا لخلق نص فنى متكامل ، وجاء هذا النوع كنوع من ترسب ثقافات سابقة في ذهن الشعر الحديث ، نتيجة إطلاعه وارتباطه بالتراث العربى القديم .

ورثت قصيدة الإحياء من ملامح الشعر القديم الالتحام بالواقع والتسجيل الفوتوغرافي لأحداثه (أى نسخه) فما من واقعة ، أو مناسبة جليلة ، أو هامشية ، إلا ووجدنا فيها شعرا ، فذاع شعرالمناسبات ،وقد استقطب شعر المناسبات شعر مدرسة الإحياء ، اللهم إلا حيزا صغيرا من أشعار الوصف ، وبعض الأمور الذاتية ، وشعر المناسبات امتداد للخبر الصحفي ، الذى يجىء باردا ،لذا يفتقد جمال الشعر، فالقصيدة بهذا النهج تفضى بمدلولها ،لا نجد إيحاء ،أو ظلالا للمعانى ، والنص واضح الدلالة ،و به السذاجة والابتذال لتكلف صاحبه في كثير من الأحيان ، وهذا يتعارض مع قيم الفن التى تعتمد على الإيحاء وظلال المعانى ، ومع مفهوم النقاد للعلاقة بين الشاعر والواقع ، فليس الشعر استنساخا للواقع ، ولكنه قراءة فنية له ، من خلال عدسة الشاعر ورؤيته للواقع والحياة ،وعندما فطن الشعراء لهذا الملمح في بعض أشعارهم ،جاء شعرهم يتمثل هذه الظواهر الفنية ، وتوافر فيه الجودة والخلق الفنى

النص الشعرى - عند شعراء مدرسة الإحياء - نص مغلق (أى نص ذو دلالة واحدة) على خلاف النص المفتوح المتعدد الدلالة ،والنص المغلق لا يحتاج إلى تأويل وكد الذهن للوقوف على دلالته ، فهو نص أحادى الدلالة ،إنه نص يفتقد البعد ، ويكتفي بقراءة سطحية ، بخلاف النص المفتوح متعدد الدلالات ، مما يعمق الشراكة بين المبدع والمتلقى ، الذى يشارك منتج الخطاب في صياغة المعنى ، بتعدد قراء ة هذا النص ، بخلاف النص المغلق ذى الدلالة الواحدة .

وقد شكلت السمات الفنية لشعر شعراء مدرسة الإحياء ملامح هذا النص ، فالألفاظ مستهلكة وجاهزة مستقاة من القواميس ،ومن تراثنا الشعرى القديم ، والبيت الشعرى وحدة دلالية مستقلة تنتهى دلالته عند حرف الروى في البيت الشعرى ، والصورة الفنية – احتذاء بالمفهوم التراثى– دارت في فلك الصورة الجزئية المستقاه من شعرنا القديم ، كتشبيه الشجاع بالأسد ، والماكر بالثعلب ، والخبيث بالحية ، والمرأة في جمال عينيها بالغزالة ، وفي تثنيها بغصن البان ، وخدها في احمراره بالورد ، وشعرها في سواده بالليل ...إلخ، مع مراعاة التناسب الشكلى بين طرفيها والبعد عن الغموض الفنى في تشكيل الصورة من أطراف متباينة ، أو متباعدة .

النص المغلق نص واضح ومكشوف للقارىء ، ولا يتقبل (هذا النص) القراءة التأويلية ، لأنه شعر ينظم لينشد في المجامع ، لا ليقرأ، ولا بد من مراعاة مقتضى الحال في إنشاده ، ولا بد للمتلقى أن يحصل على بغيته في الحال وقت إنشاده ، في الوصول إلى المعنى الواضح المحدد ،ومن أقرب الطرق إليه .

تبنى قصيدة الإحياء – الذى دارت في فلك القصيدة العمودية - موسيقاها على الوزن الخليلى ،الذى حدده الخليل في خمسة عشر بحرا ، وتدارك تلميذه الأخفش على أستاذه بحرا ، فسماه (البحر المتدارك) وهذه البحور (و عددها ستة عشربحرا) أطَّرتْ موسيقى الشعر العربي ، وتكملة لحركة الإيقاع الخارجى جاءت القافية ، التى هى شريكة الوزن على حد تعبير ابن رشيق قديما ،إضافة إلى تكرار حرف الروى ،آخر نغمة في القصيدة ،إلا أن الإيقاع لا ينبع من الموسقى الخارجية فقط ،بل من والموسيقى الداخلية ، إنه روح تسرى في القصيدة بأكملها ، ينشأ من الوزن والقافية ، وحسن تناغم الحروف في الكلمات ، وحسن تجاور الكلمات بعضها إلى بعض ، ومن عاطفة الشاعر وأحاسيسه ، والتشكيل الخيالى في النص الشعرى ، قد نعلل لمصادره ، ولكن لا نقول الكلمة الأخيرة ،وقد تفنن شعراء مدرسة الإحياء في خلق الموسيقى ، داخل إطار المنظومة التراثية القديمة ، لخلق الإيقاع الخاص بهذه القصيدة ،باستخدام التصريع ، والترصيع ، والمحسنات البديعية ، والتوازن بين الكلمات في البيت الشعرى.

ويذكر لحافظ تنوعه في حرف الروى مع الالتزام بوحدة الوزن العروضى ، والالتزام بتوحد الحرف الأخير في عروض الأبيات التى يتوحد فيها حرف الروى ، كما جاء في قصيدته (البورصة).

ومن صور تجاوز الشكل العروضى الخليلى وإن دار في فلك التجديد العروضى في تراثنا كما وجدناه في الموشحات والمربعات والمخمسات ، ما نجده عند الشاعر على الجارم ، عندما نوّع في حرف الروى بين أبيات قصيدته (ليلة وليلى) حيث جعل لكل بيتين حرف روى مختلف عن سابقه ولاحقه ، مع الالتزام في الوقت نفسه بأن يكون هذا الحرف هو آخر حرف في عروض البيتين ، ثم يتبع البيتين بشطر واحد يختلف في حرف رويه عن أبيات القصيدة ، ولكن هذه الأشطر تتفق فيما بينها في حرف الروى

ومن الشعراء من تكلفوا في خلق الموسيقى الظاهرة ، فألزم نفسه فوق طاقته وفوق طاقة الشعر كالبارودى حين قلّد أبا العلاء في لزومياته ،فألزم نفسه بتكرار الحرف السابق لحرف الروى ،إضافة إلى تكراره حرف الروى ، وإن دعا بعض الشعراء كالشاعر أحمد رفيق المهدوى إلى التحرر من قيود الوزن والقافية ،وطبق دعوته في تعدد حرف الروى ،لكنه التزم بالوزن .

ليست هناك قراءة أخيرة للنص الأدبي ،والقراءة التى تعتمد على منظور واحد قراءة غير صائبة ، وجدولة النص الأدبي وتحويله إلى مصفوفات رياضية يخل بجماله الفنى ،والقراءة التى تقرب من روح النص ،وتنفذ إلى أعماقه يراعى فيها الآتى :

١- هناك علاقة بين النص وقارئه ،لا علاقة تطابق تام ، فنقول النص صورة لصاحبه، وفي الوقت لايمكن أن نقرّ مع بارت بموت المؤلف ، فالنص تعبير عن موقف ما ،من خلال عدسة ورؤية المؤلف للواقع والحياة ، لذا تصور النص هو قائله تصور خاطىء، ولكن فيه من روحه الوجدانية ، ومكنوناته النفسية.

٢- في تحليل النص الأدبي يراعى عدم تطبيق فكرة مسبقة في ذهن القارىء ، فالنص يخلق أدوات قراءته من داخله ، وليس هناك دليل أوضح للتدليل على رؤيتنا ،من قراءتنا لنص من شعر مدرسة الإحياء ،ونص من مدرسة الشعر الحر.

٣- تحليل النص يقصد به الوقوف على التشكيل اللغوى للنص ، ومن خلال هذا التشكيل تكون الدلالات الفنية ، والإيحائية ،والإيقاعية ، ولا نبحث في التشكيل اللغوى على ظاهرة التشابه والتماثل والتضاد في النسق اللغوى ، بقدر دلالة تعبيره على رؤية الكاتب ، وتشكلات النص .

٤- كل نص أدبي له مكوناته الفنية المتميزة ، بحيث لا يمكن أن نسحب أسسا جمالية في نص إلى نظيراتها في نص آخر.

٥- نصوص شعر مدرسة الإحياء - وإن اختلفت باختلاف الشاعر - لكنها تحمل السمات الفنية لهذا النص ، وإن لمس التجديد بعض أشعارهم ، ولكن جاء التجديد في استحياء ،دون أن يحدث نشوزا أو طفرة في روح قصيدة الإحياء من حيث السمات العامة لشعرهم .

المؤلــــــف

أولاً : مؤلفات نقدية:

١- دورالاتصال والتأثير في تشكيل الرؤية النقدية عند العرب.
٢- نظرية التلقى في تراثنا النقدى والبلاغى.
٣- في النقد الأدبي القديم.
٤ -في النقد الأدبي الحديث.
٥- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث.
٦ - الاغتراب والحلم في أدب أحمد إبراهيم الفقيه القصصى.
٧- عبد الحميد إبراهيم قاصا.
٨ - تطور التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة.
٩ - بدايات المسرح العربي.
١٠ - الغنائية والغموض في القصيدة الحديثة.
١١ - المعنى في الشعر العربي القديم.
١٢- انكسار الذات (البطل المهزوم في مسرحات فاروق خورشيد)
١٣ - التجريب في فن القصة القصيرة(١٩٦٠:٢٠٠٠)
١٤- حركة الشعر العربي في المهجر .
١٥- معايير نقد الشعر العربي (قديما وحديثا)
١٦- قراءة النص الشعرى (قديما وحديثا).
17 شعر مدرسة الإحياء (رؤية نقدية).

ثانيا: مؤلفات إبداعية:

١ - وقتلوا الدكتور أحمد (رواية)
٢ -يوم عاصف جدا (رواية)
٣ -العبور إلى الشاطىء الآخر(رواية)
٤ -دعوة مرفوضة(رواية)
٥ -الرجل ذو الوجه القبيح وقصص أخرى (مجموعة قصصية)
٦ -أوراق تنزف دما (ديوان شعر)
٧- الطوفان (رواية)
٨ - أخبار قرية الباشا (رواية)
٩- على جناح النيران وقصص أخرى (مجموعة قصصية)

شعبان عبد الحكيم



شعبان عبد الحكيم محمد ناقد ، وأديب قصصى ، وشاعر مصرى ، حصل على الدكتوراة في النقد الأدبي بتقدير مرتبة الشرف الأولى ، عن أطروحته (النقد الجمالى عند العرب) له أكثر من عشرين عملاً نقديًا ، منها : دورالاتصال والتأثير في تشكيل الرؤية النقدية عند العرب، نظرية التلقى في تراثنا النقدى والبلاغى ، الرواية العربية الجديدة ، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، الاغتراب والحلم في أدب أحمد الفقيه القصصى ، اتجاهات الرواية العربية من عام ١٩٦٠ : ٢٠١٠ م ، التجريب في فن القصة القصيرة - تطور التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة – بدايات المسرح العربي – الغنائية والغموض في القصيدة الحديثة ، قراءة النص الشعرى قديما وحديثا.الخ ، واثنتا عشرة رواية منها : وقتلوا الدكتور أحمد يوم عاصف جدا ، العبور إلى الشاطىء الآخر ، دعوة مرفوضة ، في العمر بدل الضائع على الهواء مباشرة ، ترميم البيت القديم ومجموعتان قصصيتان : الرجل ذو الوجه القبيح وقصص أخرى ، شيء لم يكن ، وثلاثة دواوين شعرية :أوراق تنزف دما ، عزف على وتر مقطوع ، ترنيمات عاشق حزين.فاز بجوائز عدة ، منها جائزة اتحاد كتاب مصر في النقد الأدبي.

فهرس الكتاب